



Rap, rettigheder, respekt

En musikalsk antropologi om medborgerskab, kosmopolitisme og brune rappere i Danmark

Ringsager, Kristine

Publication date:
2015

Document version
Tidlig version også kaldet pre-print

Document license:
[CC BY-NC-ND](#)

Citation for published version (APA):
Ringsager, K. (2015). *Rap, rettigheder, respekt: En musikalsk antropologi om medborgerskab, kosmopolitisme og brune rappere i Danmark*. Det Humanistiske Fakultet, Københavns Universitet.

DET HUMANISTISKE FAKULTET
KØBENHAVNS UNIVERSITET



Ph.d.-afhandling

KRISTINE RINGSAGER

RAP RETTIGHEDER RESPEKT

En musikalsk antropologi om medborgerskab, kosmopolitisme og brune rappere i Danmark

RAP, RETTIGHEDER, RESPEKT. En musikalsk antropologi om medborgerskab, kosmopolitisme og brune rappere i Danmark
Ph.d.-afhandling

Kristine Ringsager

Institut for Kunst- og Kulturvidenskab

Københavns Universitet

Vejleder: Annemette Kirkegaard, lektor, Afdeling for Musikvidenskab, Institut for Kunst- og Kulturvidenskab, Københavns Universitet

Maj 2015

Forsidefoto: Taget af Ahmet Simsek for Sorte Får Medier under optagelserne af *Spol Op! For Sorte Får Cypher #3*, april 2012

Indhold

FORORD	VII
1. INDLEDNING	1
Kontekstualisering: "Vi er alle fucking mennesker"	2
Musik, politik og identitet	5
Lokaliseret kosmopolitisme	6
Metodologisk relationalisme	9
Raps scenen	11
Afhandlingens opbygning	15
2. ETNOGRAFISKE VIRKELIGHEDER	17
Ind i (og rundt i) felten	20
Fælles 'hjem', tid og samvær	24
At snakke om det: Samtalen som deltagerobservation	26
At 'chatte' om det: deltagerobservation på sociale medier	29
Etik, gennemsigtighed og refleksivitet	31
(Majoritets)positioner, (magt)relationer og retten til at være 'fri for videnskab'	32
Relationsviden	37
Magten til at benævne	39
3. DET NATIONALE SOM IDENTIFIKATIONS- RUM	47
Andethed	50
Nationens interne Andre	53
Andetgørende integrationspolitik	55

Andetgørende racialisering	59
Erfaret andethed	62
Mødet med 'systemet'	63
Blikkene og de kropslige møder	65
Den inkluderende andetgørelse	67
Håndtering af andetgørelse	69
Identifikationer mellem kategorier	72
"Noget helt tredje"	74
Hjem som interstitiel intimitet	78
 4. HIPHOP SOM POSTETNISK DIASPORISK RUM	 81
Postetniske diasporafællesskaber	82
Forestillingen om The Global Hip Hop Nation	85
Mellem mainstream og undergrund	88
Globalisering, autenticitet og race	92
Det globale, det lokale og det 'glokale'	96
Brune rappere i Danmark	98
Forhistorier	102
Globale 'præmieperkere' og lokale gangsters	106
I Danmark er jeg født	110
Bølgen i 2011: Fra "mulatrevolution" til "perkernes år"	113
Bevægelsen og opgøret med sprogfascismen	118
Multietnolekt som kosmopolitisk identifikation	119
 5. RAP SOM NUDANSK FÆLLESNÆVNER	 123
Rap som forandringsagent	125
"De leder efter en ung indvanderrapper"	130
Dansk som vi kender det	135
Affektiv kosmopolitisme	142
Overskridelser af andetgørelsen	144
 6. ALLIANCER MED 'SYSTEMET'	 147
Alliancer mellem musikalsk og politisk aktivisme	149
Rapperes engagement i socialt arbejde	152

Mainstreaming af den positive livshistorie	159
Rap som ressource: formålstjenlighed og ”kunstigt integrationsmiddel”	165
”Det er fucking socialt arbejde”	172
7. AFRUNDING	175
KILDER	181
Feltmateriale	181
Bibliografi	183
BILAG 1: OVERSIGT OVER HOVEDSAMTALEPARTNERE	201
BILAG 2: OVERSIGT OVER RAP OG HIPHOP-BASEREDE PROJEKTER	205
RESUMÉ	209
ABSTRACT	211

Forord

Da jeg i foråret 2009 blev tilbudt et job som sanglærer på det sociale rap- og hiphopbaserede integrationsprojekt BazarMusicShop, havde jeg ingen anelse om, at det skulle blive starten på en mangeårig færd i en musikscene, som jeg på daværende tidspunkt ikke kendte meget til. Jeg kan huske, at et af mine første møder med rappere fra denne scene fandt sted i 'Bazarens' lokaler i en lille lejlighed på Ydre Nørrebro i København. Jeg havde sat mig i en sofa, hvor der i forvejen sad nogle af de drenge, sidst i teenagealderen, som havde meldt sig til at modtage sangtimer, og havde præsenteret mig som 'hende, der skulle undervise i sang'. 'Nå, men så syng da lige noget for os', sagde en af drengene prompte. Jeg var absolut ikke forberedt på en akut-performance og granskede vildt mit hoved for at finde noget, jeg kunne synge – helst noget, som jeg håbede kunne vinde lidt respekt (måske fejlagtigt udelukkede jeg her et grumt antal af italienske arier og tyske lieder). Mens jeg tænkte, fik jeg spurgt, om de ikke kunne starte med at rappe et af deres numre for mig – så skulle jeg nok synge noget for dem bagefter. De satte straks an. En beatboxede, en anden havde leaden og de andre backede ham op. De var gode. Da nummeret var slut, og det var min tur, havde jeg fået gravet et gammelt jazznummer frem fra gemmerne, som jeg sang et par vers af. Da jeg sluttede, blev jeg mødt med et 'respekt', og en af drengene sagde noget med, at al musik var fed – og at vores interesse for musik gjorde, at vi havde noget til fælles.

Som sådan var sangtimerne ikke nogen succes. Drengene var tydeligvis ikke specielt interesserede i, at jeg skulle lære dem om sangteknik, kropsholdning og vejrtrækning – og halvvejs i undervisningsforløbet var det kun to af de ganske få piger, der deltog i projektforløbet, der kom til timerne. Jeg blev ikke ansat igen – og min løn gik i stedet til at ansætte nogle anerkendte rappere, der kunne coache dem i deres rap. For mig havde min tid som sanglærer i 'Bazaren' imidlertid vakt en undren og en nysgerrighed over for denne musikalske scene, der befandt sig et sted mellem den

globale hiphopkultur, det lokale diasporamiljø på Nørrebro (og adskillige andre steder fandt jeg ud af), den etablerede musikbranche og lokale og nationale medborgerskabsorienterede institutioner. En undren, der mandede ud i dette projekt, som jeg påbegyndte i februar 2010.

Der vil altid være en masse mennesker, der fortjener en stor tak, i udarbejdelsen af en afhandling som denne. Først og fremmest tak til samtlige af mine samtalepartnere, der har givet noget af deres tid og af sig selv til projektet. Tak for den (korte eller lange) tid, vi har tilbragt sammen, vores samtaler, jeres fortællinger og for at give mig indsigt i jeres liv og verden. Og ikke mindst tak for jeres musik. En særlig tak skal rettes til Amir for i sin tid at ansætte mig på BazarMusicShop (og til Thomas Roosen, for at anbefale mig til jobbet) og hermed åbne mine øjne for en for mig næsten ukendt musikscene, og til Ali Sufi, der har været min tætteste samtalepartner, gatekeeper, 'kulturelle oversætter' og til tider også akademiske samarbejdspartner undervejs i forløbet.

Også en tak til alle mine kollegaer på Musikvidenskab på Institut for Kunst- og Kulturvidenskab, Københavns Universitet, for moralsk støtte, gode råd og lån af bøger, erfaringer og sommerhus. Tak til mine ph.d.-kolleger på Institut for Kunst- og Kulturvidenskab – ikke mindst til Johannes Frandsen Skjelbo for sparring, kampgejst og sort kaffe.

Tak til samtlige deltagere i forskernetværket Researching Music Censorship, ikke mindst styregruppen Helmi Järviluoma-Mäkelä, Annemette Kirkegaard, Jan Sverre Knudsen, Jonas Otterbeck og Martin Stokes samt den 'faste ph.d.-trup', der foruden Johannes Frandsen Skjelbo og jeg selv tæller Salli Anttonen og Alexis Anja Kallio, for adskillige og altid berigende workshops og feedback på papers. Tak til deltagerne i Nordic Hip Hop Studies, Anders Ackfeldt, Kalle Berggren, Andrea Danki, Alexandra D'Urso, Hannah Gordon Tornesjö, Jacob Kimvall, Susan Lindholm, Inka Rantakallio og Johan Söderman, for ditto.

Tak til redaktørerne Anders Ackfeldt, Jan Sverre Knudsen, Helmi Järviluoma-Mäkelä, Mads Krogh og Henrik Marstal og til de anonyme peer-reviewers for konstruktiv kritik af de tre artikler, jeg med udgangspunkt i min feltforskning har skrevet undervejs i projektforsløbet.

Tak til professor Martin Stokes, King's College London, for adskillige inspirerende samtaler i Danmark som i England. Og en særlig stort tak til min vejleder, lektor Annemette Kirkegaard for gedigen vejledning og berigende samtaler. Tak for, at du fagligt har støttet, skubbet og presset på de rigtige tidspunkter, og for at du har bakket mig op i mine personlige valg (selvom de ikke altid gjorde mit projektforsløb nemmere).

Tak til alle mine venner, der har støttet undervejs i forløbet – personligt såvel som fagligt. En særlig tak til min 'søster' Cecilie Vestergaard Raaberg for mange og altid inspirerende samtaler og skarpe og løsningsorienterede læsninger undervejs i hele projektforsløbet, og til Nina Sauerland og ikke mindst Anders Busk for skarpe læsninger og kommentarer i slutforsløbet.

Og endelig den hjerteligste tak til min familie. Tak til mine børn, Sonja og Øjvind, og mit bonusbarn, Sigurd, der en efter en er kommet dumpende undervejs i projektforsløbet og har vendt op og ned på min tilværelse og døgnrytme, forstyrret mit arbejde og vist mig, hvad der er vigtigt i livet. En kæmpe tak til min mor, Bente Ringsager, og min bonusfar, Carsten Linde, for at være klippefaste og uvurderlige støtter – og for at være de allerbedste bedsteforældre, man kan ønske sig for sine børn. Og sidst og allerallerallermest tak til min mand Rasmus Holmboe. For din forståelse, tålmodighed, rummelighed og kærlighed – og for dit kloge hoved og din altid umanerligt skarpt redigerende pen. For at du var med fra start til slut, og for at du ('as promised') holdt ud!

Nørrebro, d. 11. maj 2015

1. Indledning

Vi starter til en koncert. Vi er på spillestedet Vega på Vesterbro i København, og anledningen er udgivelsen af rapperen Marwans tredje album med titlen *Marwan*. Det er marts 2014, og jeg har været i gang med arbejdet på denne afhandling i over fire år. Jeg er nået til et punkt i min feltforskning, hvor blandingen af feltforskning og privatliv er blevet lidt sløret. Flere gange har jeg haft mand og/eller børn med til koncerter, arrangementer og mere uformelle møder, og denne aften kommer jeg sammen med en veninde. Den første jeg støder på, som jeg kender, til koncerten er rapperen Ali, den person, som har været min mest gennemgående samtalepartner i løbet af min tid i felten. Han står sammen med nogle venner, da min veninde og jeg under første nummer kommer ind i koncertsalen. Han spørger, om jeg hørte rapperen Censur, som var opvarmning for Marwan. Og hvad jeg synes om det? Ali er manager for Censur, og er spændt på, hvordan hans kommende plade bliver modtaget. Det er ”totalt perker”, som han siger. Jeg er dog først lige kommet, så hørte ham desværre ikke. Der er mange mennesker, og stemningen er god. Min veninde og jeg maser os ind i midten af koncertsalen for bedre at kunne se Marwan, der har indtaget scenen med sit tre-mandsband. Fra mikrofonstativet hænger et partisanørklæde, der synes at markere Marwans palæstinensiske baggrund. Ikke mindst sangene fra Marwans første album *P.E.R.K.E.R* (2007) er publikum med på, og der rappes højlydt med fra salen: ”Kommer ikk’ ind fra en dør / vi kommer ind fra en vindue”, som Marwan med sit markante staccatoflow udtrykker det på sangen ”Det os”. Aftens højdepunkt for mig er imidlertid nummeret ”Uden om systemet” fra Marwans nye album. Til denne sang gæster rapperen Sivas scenen, og det er også under denne sang – måske på grund af af Marwans tekst: ”Mor laver mad i køkkenet, far deler flade i stuen / Alt fungerer fint, du bare en grim hater fra kommunen / Timian olivenolie, kanaler fra parabolen / Du ka’ finde mig inde i ghettoen” – at jeg lægger mærke til parabolantennen, der hænger i loftet i højre side af scenen.

Et par dage efter koncerten mødes jeg med Marwan i Aarhus, hvor vi sætter os på baren Under Masken, hvor Marwan kommer tit. Vi taler bl.a. om koncerten i Vega, som han synes gik godt –

langt bedre end den i Aarhus. Der var han nervøs, måske fordi Aarhus er "hans by", som han siger, og at det var den koncert, som han havde haft størst forventninger til. Vi taler om den positive opmærksomhed, hans nye album har fået, og om den udvikling han både menneskeligt og musikalsk har været igennem, siden han med det lokale Pimp-a-lot-crew udgav undergrundsalbums i starten af 2000-tallet, til han i 2007 udgav sit debutalbum *P.E.R.K.E.R.*, der i 2011 blev fulgt op af *Mennesker* – og nu her i marts 2014 af *Marwan*. Jeg spørger ham om parabolantennen, som jeg lagde mærke til under koncerten, og han fortæller, hvordan det er en del af det koncept, som han er ved at opbygge. Han vil føre den mellemøstlige stemning op på scenen, og parabolen er jo "arabiske kanaler", som han siger, og forklarer i forlængelse heraf, hvordan han er træt af, at medierne og danske politikere ofte fremhæver paraboler som symbol på parallelsamfund og manglende integration i det danske samfund. "Fuck det shit, jeg ser sgu arabiske kanaler, hvis jeg har lyst. Det er der ikke noget galt i", som han fastslår. Det er netop for at markere denne ret til at se arabiske kanaler, at han har valgt at gøre parabolen til et del af sin sceneopsætning. Det er en måde at kommunikere et budskab.

Undervejs i vores samtale kommer flere mennesker hen og hilser på – unge drenge, som Marwan ikke kender personligt, men som kender ham, og flere af stamgæsterne på cafeen. Nogle af disse sætter sig ned og taler lidt. Som Marwan senere beskriver sig selv, er han "sådan en type menneske, som hænger ud med alle slags folk, udlændinge, danskere, alle mulige". Han forklarer, hvordan han er træt af at blive "set som ham der udlænderapperen" fremfor som "ham der laver fed musik", og at han ikke kan forstå, hvorfor der i det hele taget skulle være nogen forskel på "udlændinge og danskere", for som han understreger: "Vi er alle fucking mennesker. Og jeg prøver at trampe på den der opdeling. Den prøver jeg at dræbe". Det er derfor, han rapper, som en "soldat", som han udtrykker det, med en "dagsorden" om at "snakke om nogle vigtige ting" (Samtale med Marwan 10.3.2014, Feltnoter 4.3.2014, Feltnoter 10.3.2014).

Kontekstualisering: "Vi er alle fucking mennesker"

Denne afhandling handler om rap, om rettigheder og om respekt – og om hvordan disse begreber sammenfiltres og defineres i en musikalsk topografi i urbane, postetniske rapmiljøer i Danmark.

Den handler om, hvordan unge synlige minoritetsmænd (eller brune unge mænd)¹ anvender rap som et udtryksmiddel, som et redskab for agens, hvorigennem de gør krav på retten til at være ligestillede medborgere i Danmark, og ønsket om respekt og anerkendelse af dem som de personer, de er – om retten til bare at være ”fucking mennesker”, som man kan sige med Marwan. Den handler om kosmopolitiske håb og ambitioner om at leve sammen med og i en gensidig respekt for (og ikke på trods af) hinandens forskellighed; om individuelle erfaringer af og strategier omkring at blive mødt som nationens interne Andre i dagligdagen såvel som i musikbranchen; om splittede identifikationer og tilhørsforhold og om kreative, hybride musikalske såvel som sproglige udtryk. Den handler om gadepolitiske såvel som offentlige integrationspolitiske intentioner og strategier, om fællesskaber og kollektive kampe og om den enkelte rappers ønske om at slå igennem og opnå synlighed og anerkendelse. Men først og fremmest handler den om mennesker, der laver og gør rapmusik, og om hvad rapmusik gør eller i hvert fald forestilles at kunne gøre i ønsket om at skabe social forandring. Ud fra et grundlæggende musikanthropologisk perspektiv er det dermed et hovedformål med afhandlingen at belyse og diskutere, hvorfor og hvordan rap og hiphop aktiveres af brune unge, der føler sig marginaliseret i det danske samfund, såvel som af den medborgerskabs- og integrationsorienterede offentlige sektor i ønsket om at skabe social forandring, til at skabe sig selv som medborgere og til at skabe ’gode medborgere’.

Marwan er en blandt mange brune rappere, som jeg i løbet af min feltforskning har stiftet bekendtskab med. Hans fortælling, baseret på hans personlige erfaringer, er som alle de andre fortællinger, jeg har fået fortalt i løbet af min tid i felten, selvsagt unik. Men selvom ingen fortællinger naturligvis har været ens, synes der at være nogle temaer, der i mine samtaler har været gennemgående, og det er disse fortællinger, der danner grundlaget for denne afhandling: Fortællinger om erfaringerne af at føle sig andetgjort i det danske samfund, om ønsket og håbet om respekt, anerkendelse og ligeværd, og om at rap og hiphopmusik er en ressource til at opnå denne respekt og anerkendelse på et individuelt såvel som på et kollektivt plan – og i forlængelse heraf om hvordan musikken således kan anvendes til at skabe social forandring. Med denne afhandling ønsker jeg at diskutere disse overordnede temaer med primært udgangspunkt i mine samtalepartners erfaringer.

¹ Jeg har valgt at benytte betegnelsen ’synlige minoriteter’ (og adjektivet ’brun’) som en fællesbetegnelse for mennesker, der enten er ’ikke-vestlige’ flygtninge, indvandrere eller efterkommere af disse, som fænotypisk er karakteriseret ved at have mørkt hår, brun hud og brune øjne og som synes at blive underlagt en ’muslimificering’, dvs. en forestilling om, at de er muslimer (uden nødvendigvis at være det eller uden at dette har stor indflydelse på deres hverdag og identifikationer). Se kapitel 2, side 42 for en nærmere begrundelse for dette valg.

Jeg er med andre ord interesseret i, hvordan de rappere, jeg har færdedes iblandt, navigerer i et socialt terræn opbygget omkring produktionen af rapmusik, og hvilke motivationer og intentioner der ligger bag den musik, de producerer. I denne sammenhæng er mit analytiske blik rettet mod, hvorvidt og i så fald hvordan rappernes synlige minoritetsposition eller deres 'andethed' skaber bestemte vilkår og betingelser for dem som rapartister, hvordan de på forskellig vis navigerer og orienterer sig i forhold til disse vilkår og betingelser, samt hvordan denne 'andethed' forhandles i den musik, de producerer, og i måderne hvorpå de skaber sig selv som artister.

Jeg er altså interesseret i, hvad musikalsk praksis 'gør', hvordan den producerer fællesskaber, skaber grupperinger og former alliancer og netværk. Ligeledes er jeg interesseret i at tilnærme mig en forståelse af motivationerne og intentionerne bag de individuelle artisters anvendelser af musikalske udvekslinger og krydsninger, og hermed hvordan musik forstås som en ressource i konstruktionen af den omkringliggende verden for den enkelte. I forlængelse heraf rettes mit blik især imod, hvordan musikalske praksisser for den enkelte kan forstås i sammenhæng med et større politisk projekt, der handler om at skabe sig selv og/eller ens sociale gruppe som medborgere i det danske samfund. Det grundlæggende mål for afhandlingen er på baggrund af mine samtalepartners egne erfaringer, at diskutere, hvordan deres synlige andethed sætter bestemte vilkår for dem som artister på en rapscene, der spænder fra et diasporisk undergrundsmiljø over den kommercielle musikbranche til arbejdet med rapmusik i den integrationsorienterede sociale sektor.

Mit arbejde med denne afhandling har været drevet af to optikker med hver sit tilhørende rationale, der tilsammen udgør de fire grundpiller, som bærer afhandlingen og som jeg vil gøre rede for i det følgende. For det første er det helt grundlæggende for min indgangsvinkel, at musik og politik er uløseligt forbundne gennem musikkens indlejring i menneskers levede sociale liv. Når denne betragtning appliceres på et postetnisk diasporisk rum, der omhandler rettigheder og respekt, følger en etisk kosmopolitisme som den horisont, hvorpå de identitetsmæssige forhandlinger af musikalske og politiske aspekter af dette levede liv træder frem. For det andet ser jeg på dette rum gennem en metodologisk relationalisme, der fokuserer på henholdsvis majoritets- og minoritetsprocesser og på de konsekvenser de dominerende majoritetsprocesser har på minoriteters levede liv. I denne processuelle forståelse bliver det dermed de relationer, der afgrænser mit genstandsfelt, der gøres til genstand for mit analytiske blik. Heraf følger det rationale, at genremæssige eller sociale kategorier ikke kan afgrænse et felt, men at de steder, hvor relationerne forhandles i konkrete aktiviteter gennem skabelsen af netværk og alliancer, derimod må beskrives ud fra et begreb om scener.

Musik, politik og identitet

I sin bog *Music in Everyday Life* konkluderer musiksociologen Tia DeNora, at musik "is much more than a decorative art; that it is a powerful medium of social order" (DeNora 2000, 163). Af denne grund er musik "clearly political, in every sense that the political can be conceived" (DeNora 2000, 163). I forlængelse af DeNoras pointe har John Street argumenteret for, hvordan musik er placeret "at the heart of political life" (Street 2012, 22). Med John Street kan man ligeledes sige, at musik bliver indbegrebet af politiske værdier og erfaringer og dermed fungerer strukturerende for den enkeltes politiske tanker og handlinger i forhold til det omkringliggende samfund til en grad, hvor grænserne mellem "the two realms of music and politics [...] are largely illusional" (Street 2012, 1). Sådanne tanker synes i høj grad eksemplificeret gennem min feltforskning blandt brune rappere i urbane områder i Danmark, hvor det yderligere er blevet klart, at "musics are seldom stable in contexts of social change" (Stokes 1994, 17), sådan som Martin Stokes har anført. I min feltforskning har det nemlig været tydeligt at rap- og hiphopmusik opfattes både som en kraftfuld ressource til at skabe social orden og som et redskab, der aktiveres for at skabe social forandring. På den måde må rapmusik ses som en helt central social og politisk agent i det medborgerskabsorienterede felt, såvel fra overordnede og samfundsmæssige som fra individuelle, personlige og identitetsrelaterede perspektiver.

Ideen om musik som en aktiv eller handlende agent, der altså 'gør' noget i produktionen af den omkringliggende verden, står dermed også centralt både i mit arbejde og i en bredere antropologisk forståelse af musik (se bl.a. Blacking 1977, Bohlman 1997, DeNora 2000, 2006, Feld 1994, Frith 1996, Johnson og Cloonan 2008, Kirkegaard 2004, Otte 2014, Ringsager 2009, Stokes 1994, 2007, Turino 2008), samt i mange af mine samtalepartners forståelse af musik som en ressource til at skabe social forandring. At musik har en virkning på den omkringliggende verden og er i stand til at producere agens, er dog ikke ensbetydende med, at der er tale om et en-til-en-forhold. Det er nemlig væsentligt at understrege, at "music in itself 'makes nothing happen'" (DeNora 2006, 21), som DeNora udtrykker det, og at det er musik "in specific contexts, as framed and consumed, that holds power 'over' its recipients" (DeNora 2006, 21). Som Bruce Johnson og Martin Cloonan har uddybet dette, er det både individuelle og kollektive erindringer samt den konkrete lyttesituation og de magtrelationer, der er til stede i den, der er af afgørende betydning for de følelser, der fremkaldes i den enkelte i forbindelse med brugen af musik (Johnson og Cloonan 2008, 144).

De meninger og betydninger, der kommunikerer gennem musikalske ytringer, bliver ikke blot tildelt passivt lyttende modtagere. Snarere skal den kommunikation, der foregår i musikalske situa-

tioner, som musikanthropolog Steven Feld har pointeret, opfattes som intersubjektive og dialektiske forhandlingsprocesser, hvorved den enkelte konstruerer sin virkelighed (Feld 1994, 94). At engagere sig i et stykke musik skal derfor opfattes som en proces, hvor musikken på baggrund af den enkelte lyttendes egne erfaringer lokaliseres og kategoriseres, og derefter gennem associationer, refleksioner og evalueringer skaber momentan betydning for den lyttende (Feld 1994, 88). At forbruge musik – hvad enten dette sker som afsender eller modtager af musikalske ytringer – er ifølge populærmusikvidenskabsforsker Simon Frith således altid aktive handlinger, hvor ideer ikke blot udtrykkes, men også udleves (Frith 1996, 111).

Frith har ligeledes foreslået, at "music, like identity, is both performance and story, describes the social in the individual and the individual in the social" (Frith 1996, 109). Ifølge Frith er musik hermed en måde, hvorpå den enkelte gør identiteter sociale. Gennem musik kan vi performe os selv inden for sociale relationer. Dette er imidlertid ikke en simpel proces, da identitet konstant er i tilblivelse og altså ikke er en 'ting', der gøres én gang for alle (Frith 1996, 109). Med en sådan forståelse af identitet som et processuelt kontinuerligt artikulationsarbejde, der kan opfattes som en relation mellem individet og det omkringliggende samfund, lægger Frith sig op ad bl.a. Stuart Hall, der forstår den enkeltes identitet som en narrativ eller fiktiv status, der er resultatet af succesfulde artikulationer eller sammenkædninger af subjektet til diskursens flow (Hall 1996, 4-6; se også bl.a., DeNora 2000, Turino 2008). I forlængelse af Halls tankegang bliver identitetsarbejdet dermed politisk på et immanent plan, idet det kontinuerligt står i forhold til og responderer på det omkringliggende samfund og dets diskurser.

Lokaliseret kosmopolitisme

Som en konsekvens af mit fokus på postetniske diaspora skriver afhandlingen sig åbenlyst ind i et globaliseringsperspektiv – hvilket man kritisk kan påpege, ikke siger så meget i sig selv. Globalisering er et omstridt begreb, der dækker over mange forskellige former for netværk og internationale forbindelser. I konteksten af denne afhandling samler min interesse sig imidlertid omkring to områder af kulturel globalisering, som begge omhandler migration og mobilitet: den globale migration af mennesker og den globale migration af musik, eller mere specifikt rapmusik og hiphopkultur – og hvordan disse kulturelle globaliserings- og lokaliseringsprocesser samvirker og interagerer. Min opmærksomhed er altså på den ene side rettet mod, hvordan de seneste årtiers globale migration af mennesker har udfordret nationen som dominerende identitetsrum og påvirket lokale samfund ved

at skabe en 'globalisering af nationen indefra'. Med dette perspektiv retter jeg opmærksomheden mod, hvordan brune unge mennesker erfarer deres liv som synlige minoriteter, skaber sig selv i relation til andre mennesker og omverdenen – og omvendt hvordan disse identifikationer samtidig influerer på denne omverden. På den anden side er mit fokus rettet mod lokaliseringen af den globale hiphop-kultur ved at se på, hvordan rapscenen og forestillinger om en global hiphopnation fungerer som et alternativt identitetsrum til det nationale, et diasporisk postetnisk identifikationsrum, hvorfra der udspilles kampe om anerkendelse og rettigheder og respekt i det omkringliggende (nationale) samfund.

Gennemgående for afhandlingen er endvidere et fokus på individer; på rappernes egne forståelser af og ræsonnementer over deres levede liv og den musik, de skriver og producerer. Med dette fokus ønsker jeg, at deres egen agens² skal komme til syne – og hermed at bidrage til en afmystificering, en 'deeksotificering' og en dekonstruktion af essentialistiske opfattelser af brune unge rappere og brune unge mænd i mere generel forstand.

I dette fokus er afhandlingen inspireret af kosmopolitiske etikker. Kosmopolitisme kan opfattes som en etisk horisont, baseret på empati, tolerance og respekt for andre kulturer og værdier, og er funderet i en ambition om at leve sammen med (og ikke på trods af) forskellighed. Der er altså tale om et livssyn og en fremgangsmåde forankret i den menneskelige egenskab til at forestille sig verden fra den andens perspektiv og en mulig grænseløs verden af kulturel pluralitet (Werbner 2008, 16). Kosmopolitisme handler, som man kan sige det med Kwame Anthony Appiah, om at integrere sædvanligvis fastholdte dikotomier mellem "the West and the Rest; between locals and moderns; between a bloodless ethic of profit and a bloody ethic of identity; between 'us' and 'them'" (Appiah 2006, xv). For en forsker kan en sådan integration, som Appiah efterlyser, oparbejdes ved at vise interesse for liv, der er anderledes end ens eget, og heri være opmærksom på de handlinger og overbevisninger, der gør dem meningsfulde for dem, der udlever dem (Appiah 2006, xv).

En inspiration har i denne sammenhæng ikke mindst været det, man kan betegne som 'lokaliserede kosmopolitismer', forstået som kosmopolitismer, der gennem modificerende tillægsord som 'folkelig', 'rodfæstet', 'ghetto' og 'diasporisk' lokaliseres i studier af migranternes hverdagsliv (Appiah 2006, Bhabha 2004, Glick Schiller 2015, Nashashibi 2007, Sinatti 2006, Werbner 2006).

² Robert Desjarlais har foreslået, at man ved at samle svarene på følgende hvem-, hvad-, hvorfor-, hvordan-, hvor- og hvornår-spørgsmål, kan få et indblik i, hvad menneskelig agens omfatter: "How do people act? What are the means of action specific to a person, a group, an institution, or a social setting, and how do these ways of acting differ from person to person, place to place, and time to time? What orientations to time, language, and social interaction accord with these ways of acting? What are the cultural, pragmatic, and political forces that tie into diverse forms of personal agency?" (Desjarlais 1996, 201).

Disse umiddelbart modsatrettede begrebssammensætninger har som fælles formål at sætte spørgsmålstegn ved fremherskende formodninger om, hvordan kosmopolitisme leves, hvilke kosmopolitismer, der bemærkes, og hvem der i det hele taget åbner sig for verden (Glick Schiller, Darieva og Gruner-Domic 2011, Glick Schiller 2015, Werbner 2008).

Den postkolonialistiske teoretiker Homi Bhabha har i denne sammenhæng påpeget, hvordan globaliseringens succes eller fiasko altid må begynde hjemme (Bhabha 2004, xv). For at måle den globale udvikling retvist kræves det ifølge ham, at man først evaluerer, hvordan globaliserede nationer behandler deres 'interne forskelligheder', altså problemerne omkring mangfoldighed og omfordeling på et lokalt niveau, og rettigheder og repræsentationer af minoriteter i det regionale domæne. Med udgangspunkt i Etienne Balibars frase "right to difference in equality" (Balibar 1994, 56) definerer Bhabha sin ide om en folkelig kosmopolitisme – en kosmopolitisk etik forstået fra et minoritets- eller diasporisk perspektiv. 'Retten til forskellighed i lighed' repræsenterer hermed ønsket om at revidere de sædvanlige komponenter i ideen om medborgerskab – de, der med Thomas H. Marshall kan defineres som henholdsvis politisk, juridisk og socialt medborgerskab (Marshall 1950) – ved at udvide dem til at inkludere ideen om et symbolsk medborgerskab. Det symbolske aspekt retter her opmærksomheden mod de affektive og etiske anliggender, der er forbundet med kulturelle forskelligheder og social diskrimination; mod emner som inklusion og eksklusion, værdighed og ydmygelse, samt respekt og afvisning (Bhabha 2004, xvii).

Udover at sådanne kosmopolitiske etikker appellerer til min personlige overbevisning og mit verdenssyn, tror jeg, set i lyset af det aktuelle klima omkring mennesker med mørk pigmentering, sort hår og brune øjne i Danmark som i mange andre europæiske lande, der i stigende grad udviser xenofobiske tendenser og frygt for 'den fremmede', at kosmopolitismens etik og spørgsmålene om, hvordan vi som mennesker lever sammen i en globaliseret verden, er vigtigere end nogensinde.

I konteksten af de skud- og terrorrelaterede episoder i Paris og København, som har fundet sted alene i 2015, synes spørgsmål om tilhørsforhold og de politikker, som knyttes til spørgsmål om tilhørsforhold, ikke alene at være fundamentale problemstillinger, som vedrører alle i nutidens samfund. Oveni købet synes attentaterne også endnu en gang at have aktualiseret ideen om, hvordan de Andre eller de fremmede – dem, der ikke tilhører – ikke alene udgør trusler for det sociale og kulturelle fællesskabs sammenhængskraft, men også ses som potentielle terrorister (Yuval-Davis 2011, 14) – måske ikke mindst en særlig type 'fremmede' unge mænd, som netop er genstand for min analytiske opmærksomhed i denne afhandling. Spørgsmål om, hvordan den enkeltes "right to diffe-

rence in equality” udfoldes i praksis og i folks levede liv, har således (endnu en gang) fået fornyet aktualitet.

Derudover er jeg af den opfattelse, at min metodiske tilgang gør mig i stand til at komme bag om den populære dikotomi mellem ’de fremmede, vi gerne vil have’ og ’dem, vi ikke vil have’ ved at fokusere på de individuelle fortællinger og ved at fremstille mine samtalepartners situation, erfaringer og tanker i deres egne ord. Dette bidrager med andre ord til en forståelse af vores fælles menneskelighed til trods for den andetgørelse, som de mennesker, jeg har talt med og færdedes iblandt, har udtrykt som deres erfaring.

Metodologisk relationalisme

En stor del af Danmarks ikke-vestlige, muslimske indbyggere kom til landet i 1960’erne og 1970’erne som arbejdsmigranter fra Tyrkiet, Pakistan, Mellemøsten og det daværende Jugoslavien. De blev betegnet som ’gæstearbejdere’, og staten – såvel som ’gæstearbejderne’ selv – forestillede sig ikke, at de skulle slå sig ned permanent (Rytter og Pedersen 2011, 14). Halvtreds år senere er det tydeligt, at de fleste af de såkaldte ’gæstearbejdere’ imidlertid blev i Danmark – og at andre, flygtninge såvel som indvandrere, i løbet af dette halve århundrede også har slået sig ned i Danmark. Dette har skabt en ændring i den demografiske sammensætning af den danske befolkning. Ikke mindst i urbane områder har det medført fremkomsten af nye netværk inden for en ung, etnisk mangfoldig befolkningsgruppe, der konfronteres med komplekse og ofte modstridende krav, projektioner og tilskrivninger i forhold til deres nationale og etniske identifikationer, som ofte står i stærk kontrast til deres levede virkeligheder. Dette er en befolkningsgruppe, der på trods af et dansk pas og ofte også en fødselsattest, der viser, at de er født i Danmark, stadig placeres i liminale kategorier som ’anden- eller tredjegerationsindvandrere’ eller ’nydanskere’.

Jeg er af den opfattelse, at de transgressioner af identitetskategoriseringer, der er karakteristiske for den minoritetsaktivisme, der blandt andet finder sted på lokale og translokale rapscener i urbane miljøer, kan forstås som direkte relateret til denne situation: At brune unges tildelte position som nationens interne Andre fremelsker andre fællesskaber og netværk, baseret på en postetnisk og postnational forståelse af identitet – dvs. fællesskaber, der ikke opbygges omkring nationale eller etniske identifikationer. Sådanne postetniske identifikationer reflekterer en modreaktion på de andetgørende processer, der rettes mod mørke minoriteter i det nationale rum. Med kulturteoretikeren Fatima El-Tayeb kan man dermed sige, at de rappere, der navigerer på denne scene, igennem un-

dersøgelser og udfordringer af sammenhænge mellem musikkens performativitet og de dybest set lige så performative stiltiende sociale, raciale og kulturelle valoriseringer, der er gældende i samfundet som helhed, forsøger at "queere" etniciteten gennem rapmusikken (El-Tayeb 2011, xx).

I forlængelse af min forestilling om, at mennesker, der i det nationale rum andetgøres, orienterer sig mod globale og translokale rap- og hiphop-baserede identifikationsrum, hvor de på forskellig vis benytter musikken til at respondere på og gå i dialog med deres omverden, ræsonerer mit arbejde med det, der er blevet betegnet som den "topografiske vending" (Hastrup 2004a, 2005, Ingold 2000) inden for antropologien. Hvor det modernistiske antropologiske projekt i en vis grad var koblet med en 'metodologisk nationalisme', hvor helheden (nationen og/eller kulturen) blev taget for givet som det antropologiske vidensobjekt, og hvor det postmoderne projekt modsat var styret af en 'metodologisk individualisme', hvor den enkeltes erfaring var udgangspunktet for det antropologiske blik, er der med den topografiske interesse i højere grad tale om det, Hastrup kalder en 'metodologisk relationalisme' (Hastrup 2004a, 23-24). I denne optik er forbindelsen mellem fællesskabet og den enkelte, mellem sociale omstændigheder og individuelle forestillinger, samt mellem tilstand og transition i centrum (Hastrup 2004a, 24). Mennesker lever ikke blot som "fritsvævende talebobler" (Hastrup 2004a, 20), der skaber sig selv gennem fortællinger, men altid i og med konkrete materielle og historiske vilkår. Omvendt er mennesker ej heller blot diskursskabte skabninger, der alene konstrueres af sprog, diskurser og konceptuelle hegemonier. Mennesker skaber sig selv som individer gennem et praktisk engagement i verden, og praksisserne er betinget af materielle såvel som sociale faktorer, ligesom de sætter nye konkrete spor i terrænet såvel som i historien (Hastrup 2004a, 23). Mennesker lever således deres liv i konstant dialog med deres omverden (Hastrup 2004a, 21-22), og omdrejningspunktet for den antropologiske analyse deraf er at tilnærme sig en forståelse af, hvordan denne dialog kommer til udtryk; hvordan mennesker i praksis (og på forskellig vis) handler, orienterer sig, navigerer, spiller sammen med og skaber sig selv i det specifikke sociale terræn, de bevæger sig i – eller med andre ord, hvordan mennesker orienterer sig og navigerer i det specifikke sociale terræns topografi, der gøres til genstand for ens antropologiske opmærksomhed. Dermed bliver det relationerne mellem mennesker indbyrdes og mellem mennesker og deres omverden, der er omdrejningspunktet i den antropologiske analyse.

I konteksten af denne afhandling indeholder dette perspektiv blandt andet et fokus på relationen mellem majoritet og minoritet – et dobbeltperspektiv, der således består af to processer, majoritetsprocesser og minoritetsprocesser, der kun kan skilles ad på et analytisk niveau. Majoritetsprocesser kan karakteriseres som værende de processer i majoritetssamfundet som tilsigtet eller utilsigtet har

indflydelse på de faktiske muligheder, som minoriteter har for at deltage aktivt i samfundslivet og i interaktionen med majoritetsbefolkningen. Disse processer udspilles gennem majoritetens magt til at producere dominerende kategorier, diskurser og forståelser af synlige minoriteter fx gennem medier, politisk retorik, sociale teknologier osv.

Modsat står minoritetsprocesserne, der kan karakteriseres som de processer, hvori synlige minoriteter erfarer og bliver bevidste om deres etniske og raciale andethed og i forlængelse heraf som de handlinger, der responderer på (baggrund af) de andetgørende majoritetsprocesser (Hervik 2003). Blikket er med andre ord rettet mod de konsekvenser, de dominerende majoritetsprocesser har på minoriteters levede liv.

Pointen med dette dobbeltperspektiv er at belyse de sammenhænge, der er mellem de to processer – hvilket imidlertid ikke er ensbetydende med, at jeg vægter dem begge lige højt. Den optik, hvormed jeg ser relationen mellem minoritet og majoritet, er gennem minoritetsprocesserne. Mit analytiske blik rettes altså mod, hvordan brune rappere strategisk orienterer sig i forhold til de majoritetsprocesser, de oplever i deres hverdag – og hvordan disse oplevelser forhandles som privatpersoner, gennem rappernes musikalske udtryk og i de måder, hvorpå de navigerer på rapscenen.

Rapscenen

Ordet 'scene' har flere forskellige praksisanvendelser. De mennesker, jeg har færdedes i blandt, har refereret til scenen som enten det specifikke podie, hvor de befinder sig, når de optræder ("Da jeg kom op på scenen og folk de gav den gas" (Samtale med Faraz 20.10.2010)), mens andre har benyttet ordet til at beskrive den samlede danske musikbranche ("han var jo den eneste perker, der var på scenen" (Ali om rapperen Sivas, Samtale 20.5.2014)). Ligeledes er termen blevet brugt til at optrække grænserne mellem forskellige grupperinger af rappere ("der er en hvid rapscene med alle deres medier [...] og de skriver aldrig om det sorte rapmarked" (Samtale med Ali 21.12.2010)), ligesom scenen også ofte begrebsliggøres som noget, man både kan arbejde henholdsvis 'bagved' eller 'på' ("bag ved scenen har vi en helt anden mentalitet omkring det" (Samtale med Ali 20.5.2014)) – altså som en metafor for arbejdet med de bagvedliggende motivationer og tanker, der ligger til grund for specifikke offentlige handlinger.

I denne afhandling bruger jeg imidlertid også begrebet scene som en analytisk term, der tjener til at begrebsliggøre det kulturelle rum, hvori de individer, jeg har færdedes iblandt, agerer, navigerer

og orienterer sig som artister og sociale agenter. Til dette formål tager jeg udgangspunkt i Will Straws definition af scenen som værende:

[...] that cultural space in which a range of musical practices coexist, interacting with each other within a variety of processes of differentiation, and according to widely varying trajectories of change and cross-fertilization. (Straw 1991, 373)

Som analytisk begreb er scenen dermed et fleksibelt, flygtigt og anti-essentialistisk koncept, der samtidig med at det kan fungere som et redskab i konstruktionen af "a grammar of cultural ordering" (Straw 2002, 250), besidder kapaciteten til at "disengage phenomena from the more fixed and theoretically troubled unities of class or subculture" (Straw 2002, 248). Scenebegrebet må altså ses som mere plastisk, foranderligt og fokuseret på *konkrete aktiviteter* end på kategoriseringer, som fx klasse eller subkulturer, der tager udgangspunkt i *strukturelle sociale forskelle*. Netop fordi begrebet dermed i bred forstand afmærker bestemte former for sociale og kulturelle aktiviteter og handlinger (Straw 2004, 412), kan det benyttes til at afgrænse ens forskningsfelt, samtidig med at en vis åbenhed overfor forandringer og påvirkninger af feltet kan bevares.

På baggrund af sådanne argumenter kan den rapscene, der er genstand for min opmærksomhed, altså forstås som et kulturelt rum, hvor en række musikalske praksisser eksisterer og forhandles side om side, og hvor der opbygges alliancer og netværk mellem agenter på baggrund og på tværs af musikalske, sociale, økonomiske såvel som politiske interesser. Som det er kommet til udtryk i løbet af min tid i felten, kan sådanne alliancer dels ses i forholdet mellem rappere, producere og fans, men også mellem pladeselskaber og det man kan betegne som musikalske entreprenører, der arbejder for at udbrede bestemte former for rap. I disse alliancer medvirker ligeledes særlige scenespecifikke medieplatforme, der 'indefra', i forskellige tværgående samarbejder, søger at fremme interaktionen mellem brune og lyserøde rappere ud fra andre rationaler end de traditionelle massemedier. Endvidere ses alliancer mellem rappere og den medborgerskabs- og integrationsorienterede offentlige sektor, der ønsker at aktivere rapmusik som en ressource til at nå ud til brune unge.

Indenfor populærmusikstudier har scenebegrebet udviklet sig fra at være opfattet som geografisk afgrænset (se bl.a. Shank 1994) til at omfatte et bredere felt af kulturel produktion samt mere løst definerede sociale aktiviteter (Cohen 1999, Straw 2002, 2004). I den forstand er relationen til et bestemt territorium ikke nødvendigvis påkrævet, for at man kan afgrænse en specifik scene, blandt andet fordi aktiviteterne og interaktionen på en scene i lige så høj grad kan være virtuelle som de kan være fysiske (se også Bennett 2004). Den enkeltes relation til scenen kan med andre ord tage form fra alt mellem "face to face sociability" til "globalized virtual communities of taste" og kan

fremkalde både "the cozy intimacy of community and the fluid cosmopolitanism of urban life" (Straw 2002, 248).

Musiksociologen David Hesmondhalgh har kritiseret scenebegrebet for blandt andet at være for diffust afgrænset, fordi det på en og samme tid giver begreb til lokal intimitet og internationalt orienterede rum, der for ham er modsatrettede og inkompatible størrelser (Hesmondhalgh 2005, 22). På baggrund af Arjun Appadurais koncept om globale kulturelle flows (Appadurai 1990, 1996), vil jeg imidlertid argumentere for, at man i tilnærmelsen af et hvilket som helst lokalt udformet kulturelt felt altid må tage i betragtning, hvordan dette er reproduceret i globale flows, idet lokale intime rum med stor sandsynlighed er befolket af agenter, der er internationalt orienterede (se også Otte 2014, 85). Dette kommer ligeledes til syne i Barry Shanks studier, der viser, at selvom folk opfatter deres scene som intim, så er de samtidig tydeligt oplyst af et kosmopolitisk udsyn (Shank 1994, 121-122). Hesmondhalghs kritik må derfor forstås i lyset af den stringente strukturelle begrebsafklaring, han ønsker at foretage for at gøre termen analytisk anvendelig i sociologisk orienterede studier. Ud fra et antropologisk feltforskningsorienteret perspektiv, der lægger vægt på den metodologiske relationalisme, jeg har beskrevet ovenfor, og på den individuelle og specifikke oplevelse af relationen til omverden, kan scenen derimod afgrænses empirisk gennem feltforskningens dybde.

Når fx rapperen Ali ansættes til at lave et rapnummer til en (senere hen kritiseret) ministerielt lanceret kampagne, risikerer han at blive opfattet som 'systemets håndlanger' og dermed at miste alliancen med de mange fans, som opfatter systemet som 'fjenden' (Samtale 23.1.2014; se også side 148); når rapperen Faraz, der har forklaret, at han musikalsk specifikt går efter at lave det, han betegner som "brun flæsketeg for den danske familie", modtager satiriske kommentarer fra andre unge fra rapscenen, om at han burde være med i en reklame for Dansk Folkeparti (Samtale 20.10.2010), eller når rapperen Sivas giver koncert i DR Koncerthuset, hvor billetprisen er 160 kr., hvor jeg ud over hans manager til koncerten ikke møder en eneste, jeg kender fra miljøet, men hører et par enkelte unge drenge spørge om, hvad Sivas 'egentlig har gang i?' (Feltnoter 28.11.2014), så markerer det scenekanter, der kan overtrædes, hvorved man helt eller delvist kan dissociere sig fra scenen. Med andre ord handler denne empiriske afgrænsning af scenen blandt andet om forholdene mellem undergrund og mainstream, mellem brune og lyserøde rappere og mellem det at være med eller mod systemet. De alliancer, der etableres, definerer dermed også grænserne for scenen, hvorfor det bliver væsentligt at undersøge de specifikke handlinger og relationer for at kunne belyse de diskurser, der her gør sig gældende. Naturligvis skal det her bemærkes, at min egen erkendelsesinte-

resse således spiller en stor rolle i den empiriske afgrænsning af scenen. Dette forhold belyses i afhandlingens kapitel 2.

Som antropologen Sara Cohen har pointeret formes mange af en scenes karakteristika af dens specifikke kontekst og de særlige strukturelle og materielle betingelser, der gør sig gældende på den (Cohen 1999, 241). Produktionen af en specifik scene begrænses eller muliggøres med andre ord gennem en række magtrelationer, der medvirker til at forme scenen, og måden hvorpå den tænkes og forestilles (Cohen 1999, 245). Musikbranchen, forstået som pladeselskaber, spillesteder og diverse musikmedier, har her stor indflydelse på måden, hvorpå den scene, jeg undersøger, defineres og fortolkes og hermed både skabes og afgrænses. Men også den medborgerskabsorienterede sektor, der bl.a. ved økonomisk at støtte etableringen af lokale studier og projektforsøg, som har til formål at engagere marginaliserede unge i produktionen af rap og som beskæftiger mange ældre rappere, er af væsentlig betydning for udformningen af denne rapscene. I den forstand spænder denne scene ikke alene over den kommercielle musikbranche (og dens undergrund), men bevæger sig samtidig langt ind i det medborgerskabs- og integrationspolitiske område.

Som Cohen også pointerer, er scener "productive in their own rights" (Cohen 1999, 246). De musikalske praksisser er med andre ord aktive i produktionen af den omkringliggende verden. Denne pointe udvikles ligeledes af Will Straw, der ved at henvise til Bruno Latour, foreslår, at man bevæger sig fra spørgsmål om, hvordan urbane kulturer skaber scener, til spørgsmål om, hvordan aktiviteter, der finder sted inden for specifikke scener, selv producerer urban kultur som et sæt af institutioner og strukturer (Straw 2004, 413). En scene må i forlængelse heraf forstås som et kulturelt rum, der både begrænses og gøres mulig af den kontekst, den indgår i, men hvor de aktiviteter, der finder sted på scenen, også selv medproducerer denne kontekst.

Med min brug af scenebegrebet ønsker jeg altså ikke alene at skabe en analytisk og empirisk afgrænsning af min etnografiske felt, men også at rette fokus på "the ways in which particular musical practices 'work' to produce a sense of community" (Straw 1991, 373). Ved at anvende scenebegrebet tages der med andre ord udgangspunkt i, at musik er formativ i konstruktioner, forhandlinger og transformationer af sociokulturelle identiteter og i produktionen af urban kultur. Som Martin Stokes har pointeret: "We might perhaps first look at what musics often *do* rather than what they are held to *represent* (the two not always being the same thing)" (Stokes 1994, 12, kursivering i original).

Afhandlingens opbygning

Som vist i denne indledning bygger afhandlingen på fire primære grundpiller. For det første at musik og politik er uløseligt forbundet gennem det levede livs identitetsarbejde. For det andet et kosmopolitisk fundament baseret på Balibars grundsætning om "right to difference in equality" (Balibar 1994, 56). For det tredje en metodologisk relationalisme, der ser individet som konstant værende i dialog med det omkringliggende samfund. Og for det fjerde tanken om, at de konkrete handlinger, der gør musikken politisk og dermed er af betydning for, hvordan den enkelte gør identiteter, kommer til udtryk i konstruktioner af konkrete sociale og kulturelle rum som fx rapscenen.

Kapitel 2, der følger umiddelbart efter denne indledning, begynder med at argumentere for de fordele, der ligger i det etnografiske og antropologiske arbejde med studiet af musik og mennesker. Jeg argumenterer her for, at min grundlæggende metodologi muliggør fremstillingen af et komplekst, socioøkonomisk billede og sideløbende forankrer dette billede i brune rappers individuelle positioner og fortællinger. En beskrivelse af brune rappers egne opfattelser er essentiel for at tilnærme sig en forståelse af de musikalske såvel som ikke-musikalske intentioner og handlinger, der ligger bag måden, hvorpå de navigerer på rapscenen og i deres levede liv. Kapitlet, der dels fungerer som en indføring i den rapscene, der har været genstand for min opmærksomhed, belyser endvidere de rammer og udfordringer, jeg har mødt i løbet af min feltforskning, ligesom jeg her reflekterer over de positioner og relationer, jeg som feltforsker har indtaget og indgået i, de etiske udfordringer, jeg har mødt, samt hvordan disse **etnografiske virkeligheder** har påvirket arbejdet såvel som materialet.

Kapitel 3 er en beskrivelse af **det nationale som identifikationsrum**. Dette kapitel tager udgangspunkt i, hvordan nationalstaten – i dette tilfælde Danmark – selvom om denne kan siges at være under pres, stadig er et essentielt identifikationsrum, hvis (ofte fastlåste og dikotomiske) kategorier mine samtalepartnere føler sig klemte imellem, men samtidig kæmper for at bøje og udvikle, så de også kan indbefatte dem. Kapitlet beskriver de andetgørende majoritetsprocesser, som udspilles gennem politikker, gennem medierne såvel som i hverdagens møder, og hvordan disse erfares af mine samtalepartnere. Endvidere diskuterer jeg i kapitlet, hvordan det andetgørende blik, som mine samtalepartnere beskriver, at de underlægges, påvirker deres tilhørsforhold og forståelse af det nationale rum som hjem, og hvordan de af denne grund forhandler og forvalter deres erfarede mellempositioner i konstruktionen af alternative identifikationer.

På baggrund af mine samtalepartneres udtrykte erfaringer af andethed i det nationale rum, berører jeg i kapitel 4, hvordan hiphopkultur fungerer som alternativt identifikationsrum, som mange

brune unge (primært mænd) knytter an til og benytter i deres identitetsmæssige arbejde. I den forstand kan det musikalske og kulturelle rum, som skabes gennem det at gøre rap og hiphop, opfattes som **et postetnisk diasporisk rum**. Kapitlet falder i to dele. Første del giver et indblik i dette hiphopkulturelle rums globale historie og historiografi. Anden del giver ved at benytte sproget som prisme et historisk indblik i, hvordan brune rappere har navigeret på raps scenen siden rap og hiphop kom til Danmark i 1980'erne. Denne sidste halvdel af dette kapitel er på mange måder et informerende baggrundsafsnit, der indeholder mange specifikke oplysninger om de nævnte rappere, pladeselskaber mv., hvorfor jeg for læsevenlighedens skyld har valgt at gøre brug af en del informerende fodnoter, der vil kunne understøtte og detaljere hovedtekstens fortælling.

Hvor de to foregående kapitler har haft til hensigt at skabe en fundament for forståelsen af min felt, er formålet med kapitlerne 5 og 6, i højere grad at belyse, hvordan mine samtalepartnere navigerer på raps scenen, og hvordan rap på forskellig vis aktiveres i ønsket om at skabe sociale forandring.

Kapitel 5 belyser og diskuterer, hvordan rappere gennem deres musik søger at skabe social forandring og hvordan deres brug af musikbranchen som platform for dette arbejde skaber visse betingelser. Kapitlet diskuterer forskellige måder, hvorpå rappernes synlige andethed både sætter begrænsninger og skaber muligheder for rapperne, samt hvordan nogle rappere arbejder specifikt mod at anvende **rapmusik som en nudansk fællesnævner** og gennem en musikalsk kosmopolitisk tilgang til musikken forsøger at globalisere det nationale rum 'nedefra'.

Kapitel 6 tager et andet fokus ved at belyse, hvordan rappere indgår alliancer med den medborgerskabs- og integrationsorienterede sektor, og hvordan disse **alliancer med 'systemet'** kan opfattes som en form for kapitaludveksling. Kapitlet fokuserer primært på de rappere og producere, der arbejder i konteksten af sociale projekter med det formål at engagere marginaliserede brune unge mennesker i produktionen af rap – et arbejde, som jeg analyserer ud fra et begreb om social teknologi. Kapitlet munder ud i en bredere diskussion af raps formålstjenlighed i sådanne sociale arbejder.

Det sidste kapitel, kapitel 7, giver et sammendrag af afhandlingens hovedresultater og peger på perspektiver, der ikke er blevet berørt, som forslag til videre forskning.

2. Etnografiske virkeligheder

Arbejdet med denne afhandling har været dirigeret af en forståelse af, at sociale fænomener altid fremstår i en specifik kontekst, og at de ikke kan forstås og forklares uden for denne. For at undersøge en social verden må man derfor ”ind i den”, som den danske antropolog Kirsten Hastrup understreger, og det gøres ved at ”tage plads i den” (Hastrup 2003a, 10, kursivering i original). Som for andre musikanthropologer er det musik – mere specifikt rapmusik – der er min vej til den specifikke sociale verden, som denne afhandling forsøger at forstå. I forlængelse af en sådan erkendelsesinteresse har Timothy J. Cooley og Gregory Barz peget på, at man i jagten på at observere, beskrive og forstå musikalske praksisser og den betydning, mennesker tilskriver musik, må gå i dialog med adskillige virkeligheder (Cooley og Barz 2008, 3). Den empiriske fundering og dialogen med virkelighederne er dermed grundlæggende i dette arbejde, som en forudsætning for forståelsen af, hvordan musik opleves, bruges og gøres af individer, og hvordan den fungerer i specifikke og konkrete anvendelsesøjeblikke og derved tillægges social betydning. I den sammenhæng har også Tia DeNora argumenteret for, at afdækningen af sådanne virkeligheder kun kan ske gennem empiriske etnografiske undersøgelser, da disse i kraft af et fokus på interaktion mellem mennesker indbyrdes og mellem musik og mennesker har evnen til at analysere vores forestilling om, hvad denne proces indeholder (DeNora 2000, 31, 38-39). Gennem etnografiske undersøgelser bliver man dermed, som antropologen Ghassan Hage anfører, i stand til at opsnappe og begribe de sociale virkeligheders kompleksiteter (Hage 2005, 474), der i min kontekst uomtvisteligt kan underordnes emner som globalisering, migration og mobilitet. Som Hage uddybende skriver:

[S]uch realities still require the double gaze capable of capturing both descriptively the lived cultures with all their subtleties and analytically the global which structures them, both people's experiences and the social environment in which this experience is grounded, both the experiential surrounding that people are aware of and the macro-global structures that are well beyond their reach. (Hage 2005, 474)

Dermed bliver emner som det globale (og heraf det lokale), migration og bevægelse ikke alene centralt placeret i den migrationsantropologi, som Hage diskuterer og som mit projekt også skriver sig ind i. Det er samtidig emner, der kan knyttes mere overordnet til antropologiske studier af musikalske praksisser, betydninger og identifikationer. Inden for musikanthropologisk forskning er en væsentlig pointe nemlig, at alle musikformer i større eller mindre grad må forstås i lyset af kontakten med (eller i hvert fald bevidstheden om) en 'anden' musik og andre sociale rum, ligesom studier af hvordan globalt spredte musikformer og -genrer lokaliseres (og omvendt hvordan lokale musikformer globaliseres) ofte er genstand for opmærksomhed (se bl.a. Stokes 2004, Kirkegaard 2004, 2013, Toyne og Dueck 2011).

Det, der i første omgang kendetegner den antropologiske forskningspraksis og som gør det muligt at skabe og udvikle sociale relationer til mennesker og derigennem erfare det sociale liv, er den metodiske åbenhed og fleksibilitet, der ligger i det etnografiske feltarbejdes engagement med mennesker i tid og over tid. Den antropologiske opmærksomhed er med andre ord en "disciplineret opmærksomhed" (Hastrup 2003b, 405), der forsøger at forstå, "hvordan det abstrakte univers af menneskelige muligheder indskrænkes og konkretiseres i sociale og kulturelle fællesskaber og dér tager form af selvfølgeligheder" (Hastrup 2003b, 399). Processen i feltforskning er derfor at opnå en fortrolighed med de intentioner og fortolkninger, hvormed mennesker skaber mening. Med James Spradleys ord kan man sige, at feltforskning "involves the disciplined study of what the world is like to people who have learned to see, hear, speak, think and act in ways that are different. Rather than *studying people*, ethnography means *learning from people*" (Spradley 1980, 3, kursivering i original). Spradleys pointe er således at understrege, at feltarbejde ikke kun giver resultater, der kan formuleres deskriptivt (som den ene del af Hages dobbeltblik), men også drejer sig om at internalisere en given forståelse. Den antropologiske metode er med andre ord ikke kun at studere noget på mikroplan og så teoretisere over det på makroplan, men netop at skabe en dynamik mellem 'selvfølgelighed' og (årsags)forklaring, mellem at være inde i det og betragte det udefra. Gennem feltforskning søges således en identifikation af de forhold, der gør sig gældende i menneskers verden, samt den gensidighed og de dynamikker mellem det enkelte handlende menneske og det komplekse sociale fællesskab, der ønskes begrebsliggjort i ikke-metriske kategorier (Hastrup 2003a, 9-10, 2003b, 403).

I denne sammenhæng er det relevant at understrege, at den primære opmærksomhed for dette studie har været rettet mod det empiriske materiale, der er blevet indsamlet gennem min feltforskning, mens teoretiske perspektiver er blevet brugt til at give mening til materialet. Som William

James har foreslået, bliver teorier på denne måde ”instrumenter, ikke svar på gåder, som man kan falde til ro på” (James 2000b, 89). Feltmaterialet og de teoretiske overvejelser interagerer og er således sammenflettet på en måde, der tilbyder en indsigt i såvel de studerede subjekters som i forskerens sociale virkeligheder.

Antropologiske undersøgelser af sociale og kulturelle relationer er således et forhold mellem to eller flere individer – inklusiv antropologen – i en given topografi. Et væsentligt træk ved den metodiske deltagerobservation er således dens lighed med hverdagslivets værensformer. Og da menneskets væren i verden kan anses for at være intersubjektiv, idet den konstitueres i relationen til andre, og menneskelivet derfor består i en dobbeltbevægelse af distance og relation, må det antropologiske projekt ligeledes udfoldes gennem en sådan dobbeltbevægelse af distance og relation (Gammeltoft 2003, 279-280). Da et individ altid har sine egne livserfaringer, tanker og perspektiver, som ikke alene kan tilskrives dets kulturelle baggrund, har individets personlige erfaringer også betydning for en tværkulturel forståelse. Deltagerobservation er således en selvreflekterende metode, hvor der opnås en mere realistisk forståelse af de folk, der er genstand for ens opmærksomhed, hvis der arbejdes ud fra ens egne personlige perspektiver og forventninger (Lorimer 2004, 55). Som Donna Haraway udtrykker det, er ingen viden skabt af et ”god-trick of seeing everything from nowhere” (Haraway 1991, 189), men skabes og begrundes derimod udelukkende ved at anerkende forskerens egen centrale rolle og ved at anerkende, at forskningens resultater er tilvejebragt gennem et ”situated gaze” (Yuval-Davis 2011, 16). Helt grundlæggende for dette situerede blik er dermed også Clifford Geertz’ begreb om ”thick description” (Geertz 1973), hvor netop beskrivelsens rigdom (og dermed også dens kvalitet) i høj grad hænger sammen med, eller ligefrem må ses som en konsekvens af, at forskeren altid er situeret. Beskrivelsen af den processuelle tilvejebringelse af empirien og de overvejelser, der knytter sig til præsentationen af materialet, bliver derfor også vigtige aspekter af et etnografisk arbejde, der hele tiden må have sit eget blik for øje.

I dette kapitel vil jeg derfor give en oversigt over, hvordan denne afhandlings materiale er indsamlet, og hvordan de forskellige indsigter og forståelser er nået. Derudover vil jeg gøre rede for og analysere såvel de praktiske som etiske udfordringer, som har været både udførelsesmæssige, analytiske eller formidlingsmæssige problematikker i feltforskningen: Udfordringer, der har handlet om at få adgang til og opbygge en relation til mine samtalepartnere³, om at bearbejde og formidle den viden, som jeg har opnået via disse samtalepartnere, og endelig de problematikker vedrørende for-

³ Jeg har valgt at benytte termen ’samtalepartner’ fremfor det ofte anvendte begreb ’informant’ for at understrege, at mit materiale er tilvejebragt gennem diskussioner og dermed er genereret gennem en intersubjektiv betydningsdannende proces.

skelligheder og magtrelationer, der ligger i enhver antropologisk feltforskning, men som i forbindelse med forskning i minoriteter og deres livsverden også udspilles som en relation mellem majoritet og minoritet – en relation, som per definition altid er ulige (Krag 2007, 21). Dermed vil kapitlet også forklare og reflektere over, hvordan det har været at bedrive feltforskning på den ene side 'hjemme' og på den anden side blandt mennesker, hvis identifikation med vores fælles 'hjem' blandt andet problematiseres af samfundsmæssige strukturer og andetgørende processer. I løbet af kapitlet vil jeg med andre ord reflektere over den tid, jeg har befundet mig i felten, hvilke positioner og relationer, jeg i de forskellige rum har indtaget og indgået i, og hvordan disse har været med til at påvirke de erfaringer, jeg har gjort mig.

Ind i (og rundt i) felten

"Kan du ikke bare tage bussen derud?" spurgte en kollega mig, da jeg i starten af mit ph.d.-forløb over frokost i kantinen udtrykte min frustration over, at jeg ikke helt syntes, at jeg havde fået ordentligt hul på min feltforskning. I hendes (velmenende) opfordring syntes der at gemme sig en ide om, at min felt var lokaliseret og geografisk afgrænset til et bestemt fysisk sted – et sted, der eksisterede i sig selv, og som jeg således bare kunne 'tage ud til' og 'tage fra' igen, når jeg var færdig med mit arbejde. Så enkelt har det ikke været.

Allerede inden jeg startede min feltforskning, havde jeg været i 'min felt', da jeg i foråret 2009 var ansat som sanglærer på det sociale rapbaserede projekt BazarMusicShop på Ydre Nørrebro i København. Her havde jeg to gange om ugen i en periode på tre måneder undervist unge rappere (og enkelte sangere), der var interesserede i at lære sangteknik, ligesom jeg et par enkelte gange havde været med nogle af rapperne i studiet, når de skulle indspille. Det var mit møde med disse unge, kreative og ofte også politisk engagerede deltagere såvel som ansatte, der vakte min undren og interesse for en rapscene, som jeg ikke tidligere havde haft noget kendskab til, til trods for at mange af dens deltagere boede et stenkast fra mig selv. Da jeg startede min feltforskning i foråret 2010 var min ide derfor at tage fat i det netværk af rappere og producere, som jeg havde fået skabt i løbet af mit arbejde som sanglærer, og herudfra gennem 'sneboldsmetoden' – eller "snowball sampling" (Bernard 2006, 192-193) – udvide mit netværk.⁴ Samtidig var jeg allerede fra starten bevidst om, at jeg ikke ønskede at afgrænse min felt til et geografisk område som fx Nørrebro, men der-

⁴ BazarMusicShop havde på daværende tidspunkt ikke – på samme måde som det var tilfældet det foregående år – et fast forløb, som jeg kunne deltage i.

imod var mere interesseret i det translokale netværk af rappere, som rapscenen inden for landets grænser udgjorde.⁵ Der var således tale om en form for flerstedet etnografi (Marcus 1995), hvor min felt altså ikke involverede en enkelt lokalitet, men befandt sig i bevægelsen mellem forskellige, men forbundne lokaliteter, rum, kontekster, materialer og grupper af mennesker.

Min feltforskning startede således på Nørrebro, ved at jeg genoptog min kontakt til Amir, der var projektleder for BazarMusicShop. Han gav mig telefonnumrene på en række af de unge rappere, der havde deltaget i projektet og som jeg i forvejen kendte en smule. Ligeledes fik jeg telefonnumrene på de ældre rappere, der havde været tilknyttet BazarMusicShop som rapcoaches. Henover sommeren 2010 fik jeg på denne måde kontakt til en del rappere – primært dem, der arbejdede med rap i konteksten af sociale projekter – som jeg mødtes med, interviewede og (hvis det var muligt) begyndte at følge på deres arbejde på forskellige sociale projekter, til koncerter, arrangementer osv. Fremfor at finde nogle faste steder, hvor jeg kom, fulgte jeg i stedet nogle mennesker og kom de steder, hvor de kom, dvs. deltog i de workshops, projekter, koncerter og arrangementer, som de deltog i. Min felt har derfor været, hvor disse mennesker tog mig hen (Olwig 1997), hvilket også har betydet, at min opmærksomhed er blevet drejet i mange retninger i løbet af min tid i felten, i takt med at mine hovedsamtalepartnere bevægede sig rundt på rapscenen.

I min første tid i felten deltog jeg bl.a. i flere workshops, feriecamps og skoleprojekter rundt om i landet, hvor de rappere, jeg fulgte, arbejdede. Bl.a. fulgte jeg opstarten af samarbejdet mellem rapprojektet Rap Moves og det sociale værested Club Fair i Høje Taastrup, hvor jeg i efteråret 2010 havde min faste gang og deltog i de forhåndenværende aktiviteter – både dem, der havde med rap at gøre, men også dem, der drejede sig om at købe ind, lave og spise mad, vaske op og bare 'hænge ud'.

⁵ I forbindelse med min kontakt til det sociale projekt Rapolitics, har jeg også fået indblik i det translokale netværk af rappere, der findes på tværs af lande, og som Rapolitics med økonomisk støtte fra bl.a. Det Arabiske Initiativ er med til at iværksætte. Flere af de rappere, jeg i løbet af min feltforskning har talt med, har arbejdet som rapcoaches på rapcamps i udlandet, ligesom jeg har talt med og interviewet forskellige rappere fra Mellemøsten, der har været på besøg for at deltage i workshops iværksat af Rapolitics. Det globale og transnationale perspektiv, som Rapolitics gennem partnerskabsaftaler med folk og organisationer i bl.a. Mellemøsten, Afrika og Sydamerika har på deres sociale og aktivistiske arbejde med rap og hiphop, er interessant i forståelsen af rapscenen som et globalt og translokalt netværk. Jeg har imidlertid ikke haft mulighed for at deltage i de projekter, som Rapolitics har været med til at etablere i udlandet, ligesom de perioder, hvor udenlandske rappere har gæstet Danmark for lignende projekter har ligget under mine barselsorlovere, hvorfor jeg ikke har kunnet deltage. Da Rapolitics endvidere er det eneste af de projekter, som jeg har haft kontakt til, der foruden deres arbejde inden for landets grænser arbejder transnationalt (og får officiel økonomisk støtte til det) har jeg fravalgt det som vinkel. Det vil dog være et oplagt emne for videre studier.

Ligesom Wendy James i forbindelse med sin feltforskning i Sudan har beskrevet sin felt som ”a moving target: ’observing’ it was rather like trying to capture shifting scenery from a series of moving escalators” (James 2000a, 70), har min felt – og således den retning, min opmærksomhed blev trukket i – været i konstant bevægelse.

Den specifikke tid eller den historiske kontekst, man indtræder i og dermed får til fælles med de mennesker, man omgås, er af stor betydning for den viden, der produceres. I konteksten af mit eget feltarbejde har jeg færdedes blandt rappere over en periode, hvor man på rapscenen har talt om en ’bølge’: en bølge, der delvist har været med til at skabe et generationsskifte i scenen, en genrefornyelse i forhold til det musikalske udtryk og en delvis ændring af sammensætningen af kunstneres sociokulturelle baggrund. Denne ’bølge’ har derfor været med til at påvirke rammerne for feltarbejdet og de indbyrdes relationer, der er blevet skabt i de fysiske rum, som jeg har været til stede i. Hvor jeg startede mit feltarbejde med at have fokus på rappere, der arbejdede socialt med produktionen af rapmusik, begyndte nogle af de rappere, som jeg i dette arbejde primært havde mødt som coaches for projektdeltagerne, nu også at have berøring med andre dele af rapscenen. Fra at tale om manglende anerkendelse, ”racesegregation” (Samtale med Ali 21.12.2010) og ”sprogfascisme” (Samtale med Ali 20.5.2014) i forhold til at blive hørt og set i det danske kulturbillede, begyndte nogle af rapperne at tale om en stigende anerkendelse, om at underskrive kontrakter og indgå samarbejdsaftaler med større pladeselskaber. Ud over at flere af de rappere, jeg havde kontakt til, underskrev kontrakter med større pladeselskaber, betød den opmærksomhed, som brune rappere fik i mainstreammedier, også en stigende aktivitet i min felt i forhold til promovning, formidling og synliggørelse. Blandt andet initierede ’bølgen’, at rapperen Ali, som har været min nærmeste samtalepartner, tog initiativet til etableringen af medieplatformen Sorte Får Medier sammen med produceren Esat Ünal (alias Elegal Jointz) og senere pladeselskabet Grounded sammen med produceren Kewan Pádre. Grounded, der er et sublabel til Sony Music, såvel som Sorte Får Medier har som hovedformål at synliggøre brune rappere på den danske rapscene.

Alt dette har medvirket til, at jeg mange gange hen ad vejen har måttet gentænke mit projekt. Fra at have opmærksomheden rettet mod, hvordan rappere indgik samarbejder med en offentlig sektor om et fokus på at skabe ’gode medborgere’ i det danske samfund, og hvordan rapmusik anvendtes i dette sociale arbejde, blev min forskning nu *også* trukket i retningen af musikbranchen. Fra at have fokus på musik, der primært blev delt over mobilen eller gennem YouTube og Facebook, blev min opmærksomhed i stigende grad *også* rettet mod rappere, som blev spillet i radioen, i tøjbutikker og på de mobile diskoteker, der kørte forbi min lejlighed på Nørrebrogade i København eller i skole-

gården på min bonussøns skole. Fra primært at have opmærksomheden rettet mod en undergrund, blev min opmærksomhed nu *også* rettet mod et mainstreamfænomen. Og fra at gå til koncerter og arrangementer, der var stablet på benene af sociale projekter eller holdt i forbindelse med politiske (mangfoldigheds)arrangementer, gik jeg nu *også* til koncerter i DR Koncerthuset, i Pumpehuset og i Vega.

På denne måde har min felt løbende åbnet og udviklet sig og har ikke alene været spredt over flere geografiske steder i københavnsområdet, i Aarhus og i Odense, men også spændt ud mellem en musikbranche, hvis primære formål er at producere identiteter ud fra en kommerciel logik, og en 'rap-som-ressource-branche', hvor rap i konteksten af den medborgerskabs- og integrationsorienterede offentlige sektor primært opfattes som et redskab i socialt arbejde med unge.

Ligesom felten som sådan har været i konstant bevægelse, har min viden om området og miljøet samt de spørgsmål, jeg har ønsket at stille mine samtalepartnere, naturligvis også udviklet og flyttet sig i kraft af feltforskningens varighed. Dette har betydet, at jeg med en række mennesker (dog ikke alle) har foretaget et eller flere opfølgende interviews, hvor jeg dels har kunnet se, hvordan disse mennesker har flyttet sig, men også har kunnet spørge ind til ting, som jeg har erfaret som vigtige og relevante at få belyst. Ligeledes har jeg haft kortere opfølgende samtaler med en del af mine samtalepartnere, som ikke er blevet optaget.^{6,7} Udviklingen af min empiriske felt har således været med til at udvikle min analytiske opmærksomhed i forhold til, hvordan rappere navigerer mellem disse forskellige – men centrale – aspekter af rapscenen. Som Cecilie Rubow har pointeret, kan disse aspekter ved en analytisk proces opfattes som en rekonstruktion af enheden mellem metode, teori

⁶ Jeg har i løbet af min feltforskning sammenlagt foretaget 35 optagede interviews med i alt 26 rappere og enkelte producere. Flere har foruden at være musikudøvere også arbejdet som rapcoaches, som ledere af sociale rappprojekter, som managere eller formidlere. Udover disse arrangerede og mere formelle interviews har jeg med mange af disse mennesker også haft adskillige korte såvel som lange samtaler, som ikke er blevet optaget, men som jeg senere har nedskrevet som en del af mine feltnoter. Derudover har jeg foretaget i alt syv interviews med folk, der ikke selv har været musikudøvere, men på forskellig vis har arbejdet i relation til rapscenen – enten som branchefolk eller i socialt orienteret arbejde med unge. Endelig har jeg haft løbende, ofte spontant opståede samtaler med adskillige andre rappere, sangere, musikere såvel som journalister, socialarbejdere, osv., der har kunne bidrage med informationer relateret til mit emne. Se bilag 1 for oversigt over mine hovedsamtalepartnere.

⁷ Ingen af mine myndige samtalepartnere har ønsket at være anonyme, og da de gennem deres rolle som musikere (og til tider debattører) er offentlige personer, og jeg ligeledes eksplicit refererer til meget af deres musik, har jeg derfor valgt at betegne dem med deres rigtige navne. Generelt referer jeg til dem via deres fornavne, men i de tilfælde, hvor jeg finder det relevant for konteksten, bruger jeg også deres kunstnernavne. Kun enkelte steder (se fx side 36) har jeg af hensyn til mine samtalepartneres integritet valgt at referere til samtaler uden eksplicit at henvise til med hvem. Navnene på de mindreårige personer, som jeg har samtalt med og som jeg referer til, er alle blevet anonymiseret og refereres til som 'mindreårig rapper'.

og empiri, der kan være tabt og genvundet flere gange undervejs i feltarbejdet. For selvom et projekt er gennemtænkt fra begyndelsen, kan man ofte risikere at skulle tænke det forfra undervejs (Rubow 2003, 228, 243), ligesom væsentlige aspekter af materialet ofte først erkendes retrospektivt (Hastrup 2003b, 404-405).

Fælles 'hjem', tid og samvær

De temporale aspekter, som har været med til at forme min feltforskning, har i høj grad haft noget at gøre med, at jeg har foretaget mit feltarbejde 'hjemme'. 'At lave antropologi hjemme' kan nærmere defineres som, at man studerer fænomener i 'samme (oftest vestlige) land (eller samfund)', som man selv kommer fra, og det indebærer, at der blandt andet er en del sproglige, kulturelle og historiske ligheder mellem antropolog og de folk, der studeres (Norman 2000, 120).⁸ Da antropologer begyndte at lave feltforskning i deres egne (vestlige) lande, blev det formodet, at de ville blive blændet af deres egne ligheder med de folk, de studerede, og ville tage for mange ting for givne. James Clifford har for eksempel bemærket, hvordan "[t]he fieldwork injunction to go elsewhere construes "home" as a site of origin, sameness" (Clifford 1997, 213). For langt størstedelen af de antropologer, der foretager feltforskning hjemme, er det dog langt mere komplekst, og selve det at arbejde hjemme har udviklet sig til en specifik retning inden for den reflektive drejning i antropologi, der ikke mindst har problematiseret feltforskningsmetodens forståelse af enshed og forskellighed (Norman 2000, 121; se også, Hastrup 1995, Jackson 1987).

Ligesom min felt ikke er geografisk afgrænset, kan den også kun meningsfyldt defineres netop som noget ikke-hjemme, sådan som Cohen og Rapport har udtrykt det: "Unless contemplating their own navels, the very nature of their enquiry means that anthropologists are never 'at home'" (Cohen og Rapport 1995, 10). Endvidere kan det i forhold til min feltforsknings konkrete karakter bemærkes, at netop feltforskning hjemme blandt mennesker, der føler sig andetgjort i dette 'fælles hjem', sætter selve ideen om, hvad 'hjem' egentlig er i perspektiv, og accentuerer det problematiske i den 'naturlige' sammenhæng mellem et 'hjem' og et geografisk 'sted', sådan som det bl.a. kommer til udtryk i Homi Bhabhas koncept om *unhomeliness* (Bhabha 2004).

I forlængelse af Cohen og Rapport synes der ligeledes at være en række betingelser for og konsekvenser af at udføre feltforskning hjemme, der er generelle, uanset hvor forskellig felten end er

⁸ Ideen om 'hjemmeantropologi' kan være problematisk, idet den synes at indikere en form for misvisende og ofte ureflekteret 'enshed' mellem feltforskeren og de mennesker, som opmærksomheden rettes mod, men jeg fastholder konceptet på trods af dets diffuse og til tider misvisende betydning.

fra ens dagligdag. Disse forhold har at gøre med nærhed, intensitet, adgang, tidsrum, sprog og økonomiske omkostninger for ens feltforskning (Norman 2000). For mig har det at lave feltforskning hjemme ofte været udfordrende på andre fronter end min feltforskning i udlandet.⁹ Hvor jeg under et tidligere feltarbejde i Tyrkiet, om jeg så må sige, levede med min felt og i høj grad kunne udleve rollen som feltforsker i døgnets 24 timer (jeg kunne komme med det samme, hvis folk ringede og spurgte, om vi skulle mødes; jeg kunne tage med musikere på turnéer med dags varsel osv.), har jeg under min feltforskning i Danmark måttet tage hensyn til en lang række andre identifikationer og dertilhørende forpligtelser. På samme tid som jeg har været feltforsker, har jeg også været underviser, vejleder, kursist og kollega såvel som mor,¹⁰ kæreste/kone, datter og veninde og har således måttet koordinere mit privatliv og mit øvrige arbejdsliv med min tid i felten.

Selvom jeg derfor ofte har oplevet min feltforskning som værende mindre intens end mit arbejde i Tyrkiet, har den tid, jeg har været i (eller haft kontakt til folk i) felten, imidlertid strakt sig over en betragteligt længere periode (4-5 år). Dette har skabt mulighed for, at jeg over en lang periode har kunnet skifte mellem faser af aktiv og intens deltagelse og faser, hvor jeg (alene eller til tider sammen med familie eller venner) i mere løs forstand har deltaget i koncerter og arrangementer af relevans og dermed har opretholdt en kontakt med felten.

Endvidere har der været mulighed for at indgå arbejdsrelaterede samarbejder med nogle af mine samtalepartnere. Dels har jeg fulgt og som en slags 'akademisk konsulent' evalueret et 2-ugers skoleprojektforløb i regi af BazarMusicShop, der kun indirekte har haft relevans for min egen forskning; dels har jeg flere gange samarbejdet med rapperen Ali i udformningen af undervisning og workshops på Københavns Universitet. Sådanne relationer har i høj grad været med til at styrke relationen mellem mig og mine samtalepartnere. Sammenlignet med fx min feltforskning i Tyrkiet har der således ikke i samme grad været optrukket specifikke (om end konstruerede) grænser for mine feltforskningsperioder, og min felt har ligeledes 'spredt sig til' og er i en vis udstrækning blevet en del af mit hverdagsliv – noget der både har været følelsesmæssigt og intellektuelt berigende, men også ganske svært at håndtere, ikke mindst rent praktisk i forhold til, hvornår jeg var på feltarbejde og måske især med hensyn til, hvornår mit feltarbejde 'stoppede'.

⁹ I forbindelse med mit speciale om musikkens udførte jeg i 2007-2008 syv måneders feltforskning i Tyrkiet blandt kurdiske og/eller systemkritiske musikere (Ringsager 2009).

¹⁰ Jeg har i løbet af projektforløbet fået to børn og har derfor også været på barselsorlov to gange, hhv. april 2011-februar 2012 og februar 2013-november 2013.

At snakke om det: Samtalen som deltagerobservation

I en disciplin som antropologien, der i høj grad har opbygget sin identitet omkring den metodiske deltagerobservation, synes der ofte at være en udbredt skepsis over for at *spørge* folk om, hvordan de forstår deres eget liv: At snakke om det er blevet opfattet som et ”dårlig surrogat” (Barth 1980, 4) eller som fortolkninger af ”second order” (Geertz 1973, 15) i forhold til at deltage i og observere menneskers levede liv. Den etnografiske feltforskning resulterer imidlertid altid i en række narrativer og personlige beretninger, hvorigennem bestemte strukturer kan identificeres og fremstilles i relation til eksisterende teorier eller modifikationer af dem. Med ordet ’narrativ’ henvises der ofte både til konkrete fortællinger og til en særlig analytisk forståelse af forholdet mellem individ og samfund, kontinuitet og forandring, forudsigelighed og tilfældighed – og ikke mindst en forståelse af livet som levet over tid og i tid (Mogensen 2005, 5). Som Catherine Kohler Riessman har argumenteret for, giver narrativ analyse ”prominence to human agency and imagination, [and] it is well suited to studies of subjectivity and identity” (Riessman 1993, 4). Det er på denne baggrund, at jeg i min ”storying other people’s stories” (Hammersley og Atkinson 2007, 199) mener, at uddrag af interviews, stumper af samtaler og anekdotiske fremstillinger i sig selv og på sine egne betingelser fortjener en fremstående plads i analysen. Narrativ analyse drejer sig dog om repræsentation af oplevelser og erfaringer, der allerede er blevet fortolket af de mennesker, der har fortalt om dem. ”Narratives are interpretive and, in turn require interpretation” (Riessman 1993, 22). De historier, der er blevet udledt fra og produceret i samtaler med folk, er således ’sandheden’ af deres erfaringer, der udelukkende kan forstås gennem en kontekstualisering af disse erfaringers fremkomst (Riessman 1993, 22). Det er historier, der fortælles af en specifik person på et specifikt tidspunkt. Styrken ved sådanne fortællinger er med andre ord ikke at opnå ’historisk korrekte udsagn’, idet der naturligvis altid vil være samfundsmæssige og kulturelle begrænsninger for, hvor og hvad det er muligt for den enkelte at erfare. Styrken er snarere at opnå en indsigt i og en viden om, hvad der betyder noget for andre mennesker, hvilke personlige, historiske og samfundsmæssige begivenheder, der har givet anledning til refleksioner, hvad de finder væsentligt og vigtigt, godt og ondt, rigtigt og forkert (Horsdal 1999, 155-157). I forlængelse af bl.a. den danske antropolog Cecilie Rubow er jeg dermed af den opfattelse, at samtaler og interviews – selvom de ikke kan stå alene, men må indgå i en vekselvirkning med andre former for deltagerobservation – også i sig selv kan fungere som deltagerobservation, hvor man bringer sig tæt på og praktiserer det, man studerer (Rubow 2003). Som jeg vil diskutere i det følgende, kommer det etnografiske interview nemlig, som alle

andre samtaler, i stand i kraft af en intersubjektiv relation, dvs. relationen mellem feltforsker og samtalepartner.

I min konkrete feltforskning har den første samtale med en potentiel samtalepartner ofte (men ikke altid) været relativt kort. Ofte har der været tale om situationer, hvor jeg til en koncert, i forbindelse med rapworkshops eller lignende enten selv har henvendt mig til personen og har præsenteret mig eller er blevet introduceret af en fælles bekendt. Det sidste har for det meste været at foretrække, idet min tilstedeværelse i og forskningsmæssige interesse for felten herigennem er blevet formidlet af en 'insider', der ofte har brugt de termer og introduceret de sider af min person, som han har vurderet mest fordelagtig i situationen. For eksempel har Ali, min måske væsentligste *gatekeeper* ofte fremhævet sin egen relation til mig, når han har introduceret mig, ligesom han flere gange har indskudt, hvordan jeg, dagen efter vi mødte hinanden første gang, tog med ham på arbejde til Odense, hvor jeg lagde kor på et af de unge projektdeltageres numre. Sådanne kommentarer har fremhævet mit engagement i felten.

I de første samtaler med en potentiel samtalepartner har jeg ofte haft et større kendskab til vedkommende end vedkommende har haft til mig (se side 29) og mange af disse indledende samtaler har tit været bundet op på, at jeg delagtiggjorde dem i mit projekt. Alt efter den enkelte persons snakkesalighed og den specifikke situation har dette udviklet sig til en gensidig samtale eller, hvis personen var interesseret i at tale videre med mig, til at vi udvekslede telefonnumre og aftalte at ringes ved. I andre tilfælde er kontakten til en samtalepartner skabt ved, at jeg har fået dennes nummer af en fælles bekendt, hvorefter kontakten er blevet etableret over telefonen eller via sms – alt efter hvad jeg fik at vide ville være den bedste måde at skabe kontakt til den specifikke person på. I mange tilfælde kontaktede den fælles bekendte vedkommende, inden jeg ringede, for at introducere mig og for at 'clear', at det var i orden, at jeg tog kontakt.

Efter en indledende samtale med en person, har jeg derefter ofte aftalt at mødes til en mere formel og arrangeret samtale. Størstedelen af disse arrangerede samtaler blev efter aftale med mine samtalepartnere optaget og senere transskriberet. De få arrangerede samtaler, som ikke er blevet optaget, har jeg efterfølgende grundigt nedskrevet som del af mine feltnoter, ligesom det er tilfældet med de (til tider timelange) samtaler, som har fundet sted efter mikrofonen blev slukket, eller før den blev tændt. De arrangerede samtaler/interviews varede som regel 1,5-2 timer og tog udgangspunkt i en antropologisk interviewform, hvor interviewet opfattes som en venskabelig samtale, og hvor feltarbejderen langsomt introducerer nye elementer, der kan assistere samtalepartneren i dennes svar (Rubow 2003, 234-236). I denne semistrukturerede interviewform har jeg således søgt at

opbygge samtalen generativt ud fra den antagelse, at mere abstrakte spørgsmål bør introduceres gennem spørgsmål omhandlende min samtalepartners mere konkrete erfaringer. Jeg har altid memoreret de ting, jeg gerne ville tale om i de specifikke samtaler, før selve samtalen, da jeg mener, at tilstedeværelsen af nedskrevne spørgsmål kan virke forstyrrende for samtalen. Endvidere har interviewene fundet sted der, hvor mine samtalepartnere har ønsket at mødes – eller (hvis de har bedt mig om at vælge et sted) på steder, hvor jeg formodede, at de ville føle sig trygge. Samtalerne har derfor fundet sted enten i studier, på sociale projekter, udenfor i parker eller gårde, på caféer og barer, hjemme hos mine samtalepartnere, (enkelte gange) hjemme hos mig og (enkelte gange) på universitetet.

Generelt har de mennesker, jeg har talt med, været meget interesserede i at delagtiggøre mig i deres verden. Dette indikerer, som antropologen Michael Jackson er inde på, at det ikke skal undervurderes, at den enkelte person ved at fortælle sin historie kan opnå en følelse af at deltage aktivt i en verden, som ellers synes præget af manglende anerkendelse eller respekt (Jackson 2002, 16). Samtalerne har naturligvis været præget af en asymmetri, fordi det har været min samtalepartners fortælling, der har været i fokus. Men under samtalerne har jeg også trukket på egne erfaringer og fortællinger, delt mine egne holdninger og til tider også gjort mine egne analytiske, teoretiske eller etiske overvejelser til genstand for samtalen med mine samtalepartnere. Under nogle af samtalerne har vi også hørt en del musik – primært, men langt fra udelukkende, musik skrevet og fremført af den interviewede – som er blevet beskrevet, evalueret, kontekstualiseret osv. af min samtalepartner såvel som mig selv.

I disse arrangerede samtaler har jeg således *deltaget* i en interaktion og gensidig udveksling (af fx erfaringer, holdninger, fortrolighed, anerkendelse og viden), og samtidig *observeret* og registreret, hvad der siden hen er blevet til empirisk materiale. Ligesom andre former for deltagerobservation er sådanne samtaler altså en social interaktion, hvori både feltforskeren og samtalepartnere temporalt kan indtage andre roller og positioner end deres vanlige. For at interviewet kan 'fungere' som en givtig metode, er det derfor vigtigt at udvise indlevelse i samtalen for de roller og positioner, som samtalerummet muliggør og skaber – roller og positioner, der har varieret alt efter den interviewede, vores i forvejen indbyrdes relation, den konkrete kontekst osv.

At 'chatte' om det: deltagerobservation på sociale medier

Endelig har et vigtigt redskab til at skabe og opretholde kontakt til samtalepartnere været sociale medier, ikke mindst Facebook. Ligesom andre sociale netværk som Twitter, Instagram og YouTube (og tidligere også MySpace) er Facebook et vigtigt element i dagligdagsinteraktionen mellem folk indbyrdes på rapscenen, ligesom de også er vigtige redskaber i rappernes markedsføringsstrategier. Dette kan ses i forlængelse af Andy Bennetts tredelte scenebegreb (Bennett 2004), hvor scener manifesterer sig både på lokale, translokale og virtuelle planer – sidstnævnte som stedet, hvor rappere uploader nye (og gamle) numre, linker til musikvideoer, reklamerer for arrangementer og andres musik, stadfæster politiske og sociale holdninger, kommenterer hinandens uploads, links og reklamer og har dialoger med 'venner' og med 'venners venner' osv. For at følge med i aktiviteterne på den rapscene, der har været genstand for min opmærksomhed, har den interaktion, der har fundet sted på sociale netværkssider, derfor været essentiel. Som mediesociolog Dhiraj Murthy, der har forsket i den transnationale sydasiatiske musikscene, pointerer, kan sociale netværkshjemmesider derfor være nyttige redskaber i etnografisk udforskning af scener og dens deltagere:

Like any other data source, social networking web sites should be treated in a nuanced or layered fashion. When considered alongside other data (e.g. interviewing), the sites can provide unique in-depth autobiographical accounts of scenes and respondents. (Murthy 2008, 846)

Udover at de sociale netværkshjemmesider har fungeret som enorme lagre af multimediemateriale, fx rapnumre, musikvideoer og hjemmevideoer, som har genereret et stort indblik i de konkrete musikalske materialer, der florerer på rapscenen, har jeg i min feltforskning også 'mødt' og er blevet 'venner' med mange personer og rappere, der er en del af den translokale rapscene i Danmark såvel som i udlandet via disse sider: Både rappere, som jeg i forvejen har mødt ansigt til ansigt, men også rappere, som jeg på afstand har fundet interessante og evt. har anset som potentielle samtalepartnere. Gennem sociale medier har jeg dermed haft muligheden for ikke alene at have kontakt med disse mennesker, men også at få adgang til deres videre netværk (dvs. disse 'venners' 'venner' osv.) af potentiel interesse for mit forskningsprojekt. Ligeledes har de sociale medier givet et alternativt indblik i mine (potentielle) samtalepartneres liv, som har gjort det muligt for mig "to burrow further into their lives" (Murthy 2008, 845), som Murthy udtrykker det. Jeg har været i stand til både synligt (fx ved at 'like', kommentere eller dele statusopdateringer, billeder, uploadede sange, videoer, links osv.) og usynligt – det Bosah Ebo har kaldt "cyberstealth" (Ebo 1998) – at følge med i livet på de sociale medier, hvorved jeg har indsamlet en stor og for senere samtalsituationer nyttig viden om de personer, som jeg enten allerede havde mødt eller forsøgte at få kontakt til. Omvendt har

mine (potentielle) samtalepartnere, hvis de har været mine 'venner', også kunnet opnå indblik i mit sociale medie-liv, hvor de bl.a. har kunnet finde oplysninger om min uddannelse, ansættelser, private forhold, familie og venner og har kunnet se på billeder af mine børn, familie og venner – og af mig som teenager, som sanger, som kordirigent, til polterabends osv. Her skal det naturligvis understreges, at min brug af det materiale, som er tilvejebragt gennem sådanne former for 'luring' ikke direkte indgår i afhandlingens empiri, men nærmere er blevet anvendt som et hjælperedskab til at skaffe mig viden, der kunne bringe mig dybere ind i felten.

I diskussionen om, hvorvidt man kan se konstruktionen af online-identiteter som sværere at aflæse i forhold til de identiteter, der bliver konstrueret i det personlige møde, er det vigtigt at understrege, at min brug af sociale netværkssider *ikke* har været dirigeret af en analytisk interesse for at undersøge disse sociale rum som selvstændige interaktions- og kommunikationsrum. Hvor forskere, der bedriver etnografi på sociale netværkssider, ofte vælger at lave en 'forsker-profil' for at kunne interagere på helt bestemte, metodologisk funderede måder (se bl.a. Baker 2013), så har min tilgang til online-kommunikation nærmere været præget af, at en sådan analytisk opdeling ikke ville afspejle hverken min egen eller mine samtalepartneres online-adfærd. At jeg derfor har valgt ikke at oprette en 'forskerprofil', peger således også tilbage på min opfattelse af samtalen som deltagerobservation og på den intersubjektive forpligtelse, der ligger i at 'bringe sig selv med ind i felten'. Det har med andre ord været nødvendigt for mig at anvende min personlige profil for at bevare min troværdighed over for mine samtalepartnere. Dog skal det naturligvis siges, at jeg samtidig, efter på denne måde at have kombineret min private og min arbejdsmæssige onlineidentitet, er blevet væsentligt mere refleksiv omkring, hvad jeg deler og hvordan jeg færdes på de sociale medier. Dette peger på, at sociale netværkssider naturligvis ikke kan anskues som 'neutrale' observationsrum, men altid vil være medieret af mine såvel som mine 'venners' agendaer. Dermed kan statusopdateringer lige såvel som alle andre talehandlinger eller performances opfattes i forlængelse af Judith Butlers arbejde – som diskursive praksisser, opført for at oparbejde en bestemt virkelighed eller at indtage en bestemt identitet (Baker 2013, 137).

Fremfor at være en isoleret del af feltforskningen har min brug af sociale medier nærmere fungeret som en "expanded field" (Baker 2013, 140; se også, Beneito-Montagut 2011, Hammersley og Atkinson 2007, Sade-Beck 2004), hvilket yderligere understreger pointen om, at etnografi hjemme nødvendigvis altid er flerstedet. Blandt andet fordi sociale medier ikke alene fremstår som selvfølgelig dele af mine samtalepartneres privatliv og kommunikation, men samtidig også er essentielle redskaber i kommunikationen mellem de artister, fans, kritikere, formidlere osv., der bevæger sig på

rapscenen, må måden, hvorpå jeg har anvendt sociale medier i min feltforskning, derfor opfattes som en naturlig forlængelse og udvidelse af min fysiske felt.

Etik, gennemsigtighed og refleksivitet

Som Kirsten Hastrup har udtrykt det, er en videnskab som antropologien på grund af sit sociale engagement og sin søgen efter svar på uhåndgribelige spørgsmål dømt til at leve med både den fortolkningsmæssige tvivl og en moralsk usikkerhed. Etiske overvejelser og dilemmaer er derfor uundgåelige konsekvenser af den antropologiske relationelle forskningspraksis (Hastrup 2009, 316). Netop derfor er gennemsigtighed og refleksivitet også bærende søjler i produktionen af det akademiske materiale, fordi der herigennem kan gøres rede for, hvordan forskere er "shaped by their socio-historical locations, including the values and interests that these locations confer upon them" (Hammersley og Atkinson 2007, 15), og for hvordan dette har indflydelse på både indsamlingen og fortolkningen af materialet. I denne sammenhæng er det essentielt at forstå, at de 'sandhedspåstande' og den viden, som antropologen er i stand til at producere, altså ikke kan adskilles fra det relationelle rum, hvori det antropologiske studie produceres. Sociale relationer og kontakter er flydende, ikke-statiske processer, der ikke alene skabes og forandres under en forskningsperiode, men som også former, informerer og orienterer den vej, det etnografiske studie tager (Gustavson og Cytrynbaum 2003). Der er således ikke nogen neutral observerbar 'sandhed', der er uafhængig af forskeren og dennes forhold og relationer, og som kan opdages eller findes 'ude' i felten (se Amit 2000). Som James Clifford udtrykker det: "Ethnographic truths are [...] inherently partial – committed and incomplete" (Clifford 1986, 7).

Inden for et nutidigt kvalitativt paradigme for kritiske teoridannelser bliver en dokumenteret refleksivitet, der hviler på den ontologiske antagelse, at virkelighed og videnskab er socialt konstruerede, og at forskere dermed er en del af deres forskningsrammer, dermed essentiel, da den bidrager til en øget troværdighed i forhold til analyserne af materialet og den skrevne fremstilling. I lyset af antropologiens lange historiske tradition for at 'skrive de eksotiske Andres kultur' handler refleksivitet inden for et koloniale og postkoloniale tankesæt foruden bevidstheden om forskerens egen position endvidere *ultimativt* om at anerkende den asymmetriske magtrelation, der er iboende i enhver forskningsproces. At formulere et 'problem', at vælge en scene, at stille spørgsmål, at fortolke svar, at nedskrive studiet og endelig at udbrede resultaterne er alle opgaver, der indebærer magtforskelle. Ligeledes understreger arven fra især postkolonialismen og den feministiske videnskabskritik det

kategoriske behov for refleksivitet og selvkritik i et forsøg på at problematisere skjulte virkeligheder for derigennem at indlede en diskussion, der kan anspore til social forandring (Holliday 2007, 16). En moralsk positionering eller en politisk orientering står derfor ikke nødvendigvis i kontrast til antropologisk viden, men kan anerkendes som et ideologisk ståsted, der guider forskerens proces lige fra formuleringen af en problemstilling til fortolkningen af materialet. Ved at indskrive sådanne ståsteder i det analytiske arbejde med empirien øges gennemsigtigheden af, hvordan antropologen kommer fra felt til en færdig etnografi (Buch 2009, 78).

I resten af dette kapitel vil jeg derfor reflektere over det ansvar og de etiske implikationer, der er forbundet med den form for feltforskning, som jeg har foretaget, gennem en analyse af tre problemstillinger, som jeg er blevet bevidstgjort om enten i løbet af feltforskningen eller i den analytiske proces under bearbejdningen af materialet. I første omgang drejer det sig om min majoritetsposition i selve den praktiske feltforskning. Dernæst analyseres problematikker, der vedrører den relationsviden, som produceres i feltforskningen samt antropologens 'ejerskab' over den, og endelig følger en refleksion over den magt, jeg som forsker har til at benævne og kategorisere.

(Majoritets)positioner, (magt)relationer og retten til at være 'fri for videnskab'

Ali henter mig i baggården, og vi går sammen ind i studiet. Jeg er næsten lige kommet tilbage fra min anden barselsorlov, og vi har ikke set hinanden i nogle måneder og har derfor aftalt at mødes for at samle op på de forskellige ting, han har gang i. Ikke mindst vil jeg gerne høre om det nye pladeselskab, Grounded, der er et sublabel til Sony, som Ali sammen med produceren Kewan er ved at starte op. Da jeg kommer til studiet i indre København, er der allerede to rappere, der sidder og redigerer nogle ting, de har indspillet sammen med Kewan og en lydtekniker. Jeg kender til deres musik og har tit talt om dem med Ali såvel som med andre rappere, som har lavet nogle ting med dem, men har aldrig tidligere mødt dem. Ali præsenterer mig for dem, som én han har kendt i mange år, og fortæller om nogle af de ting, vi har lavet sammen, og om hvad mit projekt går ud på. Han understreger også flere gange, at jeg ikke er journalist. Efter lidt småsnak går Ali og jeg ind og sætter os i et tilstødende rum, og efter lidt tid tager jeg optageren frem og sætter den til. Jeg tror, at vi, som vi har gjort en del gange tidligere, skal tale om, hvad der er sket, hvad han har gang i for tiden, og har efter en lang række af tidligere samtaler med Ali erfaret, at sådanne opsamlende samtaler er rare at have på bånd. Efter lidt tid kommer en af rapperne og Kewan imidlertid også ind i rummet, og lidt efter støder den anden rapper også til, og de sætter sig i lænestolene ved siden af Ali og jeg. De andre begynder at deltage i samtalen, og det udvikler sig til en mere løs samtale om raps scenen, 'bølgen' og nogle af de artister, der er med i bølgen. Optageren kører stadig. På et tidspunkt hører jeg ud af ørekrogen, at en af rapperne spørger Ali, hvorfor jeg optager. Jeg sidder og taler med Kewan, så jeg hører ikke helt, hvad der sker, men Ali forklarer vist hvorfor og understreger igen, at jeg er forsker og ikke journalist. Lidt efter kommenterer rapperen det igen, og lidt efter henvender Ali

sig til mig og siger, at de to rappere vist kom lidt ”*random*” ind i samtalen og ikke er så vilde med, at jeg optager. Jeg undskylder og slukker for optageren. Derefter fortæller rapperne, at de gerne vil være forberedte, hvis de skal interviewes, hvilket jeg naturligvis accepterer. Vi aftaler derfor, at jeg sender dem nogle eksplicitte spørgsmål. (Feltnoter 17.1.2014)

Episoden beskrevet ovenfor var, som det fremgår, på mange måder ’kikset’, og jeg gik fra studiet med en fornemmelse af, at jeg havde begået en ’fejl’ ved overhovedet at tage optageren frem. Jeg havde i min iver efter at tale med Ali ikke vejret stemningen, hvilket ikke alene bragte mig, men også Ali i en akavet situation. Et par dage efter sendte jeg de to rappere en mail med nogle eksplicitte spørgsmål og supplerede med endnu en undskyldning, en understregning af, at jeg naturligvis ikke ville bruge optagelsen og de ting, de havde sagt, og en detaljeret forklaring af mit projekt. Men jeg hørte aldrig fra dem.

Ud over at udstille min ’fejl’ tydeliggør episoden imidlertid også, hvordan etiske dilemmaer (og deraf potentielt ’fejl’) er uundgåelige konsekvenser af den antropologiske relationelle forskningspraksis – en forskningspraksis, der i sigens natur er en ulige magtrelation mellem forskeren og forskerobjektet. Som det flere gange er kommet til udtryk i løbet af min feltforskning, er det også en reversibel magtrelation i den forstand, at flere rappere – som det gør sig gældende for de to rappere beskrevet i ovenstående – på forskellig vis har udtrykt deres ret til at være ’fri for videnskab’, som man kan sige med Jonathan Marks (Marks 2005).

Enhver analyse indebærer en form for magtrelation mellem forskeren og de mennesker, der er genstand for ens analytiske interesse. Denne magtrelation afspejles dels gennem sociale positioner og dels i form af kontrol med kommunikation og tematisering (Koefoed og Simonsen 2010, 264). Når man som forsker gør mennesker, der tilhører en minoritetsgruppe i samfundet, til genstand for ens analytiske interesse, får magtrelationen dog en specifik karakter. Som nævnt i kapitlets indledning, pointerer minoritetsforsker Helen Krag, at forskning i minoriteter og deres livsverden kan defineres som en relation mellem majoritet og minoritet, hvilket er en relation som per definition altid er asymmetrisk (Krag 2007, 21). Det har under min feltforskning været en grundlæggende præmis, at jeg tilhører den majoritetsgruppe, ’danskerne’, som absolut størstedelen af mine samtalepartnere (selv om de er født og/eller opvokset i Danmark) føler sig ekskluderet fra, og at dette er en eksklusion, som har haft (og som ofte stadig har) stor betydning for deres forståelse af sig selv som individer. Set ud fra den etnocentrisme og neo-orientalisme, som blandt andet antropologerne Peter Hervik og Ulla Holm Fadel samt medieforsker Rikke Andreassen mener har præget fremstillingen af synlige minoriteter i medierne herhjemme, befinder mennesker, der fænotypisk karakteriseres af mørkt hår, brun hud og brune øjne og hvis udseende associeres med en ’fremmed’ kultur og

religion, sig i en historisk skabt marginaliseret social position i relation til majoritetsbefolkningen (Andreassen 2005, 2007, Fadel 1999, Hervik 1999a, 2003, 2004, 2012b).

Selvom jeg ikke mener, at min majoritetsposition i mine konkrete samtaler har været et 'problem', der har haft negative implikationer for de tillidsrelationer, jeg har kunnet skabe til mine samtalepartnere, har det været en grundlæggende præmis, at jeg ikke selv har erfaringer med hverdagsracisme, diskrimination, andetgørelse og forskelsbehandling, som har været et tilbagevendende tema i næsten samtlige samtaler. Jeg har alene kunnet imødekomme sådanne fortællinger ved at udtrykke min egen personlige holdning til det grundlæggende forkastelige i denne diskrimination og herved stadfæste mine egne politiske og humanistiske standpunkter.

Ud fra mine erfaringer lader det til at være gældende, at min feltforskning til tider har givet anledning til en dobbelt og reversibel magtrelation, hvor 'min' magt som forsker fra en majoritetsgruppe modsvares af 'deres' magt til at kontrollere adgangen til dem og hermed til deres livsverden og erfaringer. Effekten af denne dobbelte magtrelation er primært kommet til udtryk i mine vanskeligheder med til tider at få fat i personer, som jeg gerne har villet i kontakt med.

Jeg har mange gange oplevet, at jeg efter indledende korte introducerende samtaler (ansigt til ansigt eller over telefonen) eller chat-korrespondancer efterfølgende ikke har kunnet komme i kontakt med folk, at de ikke har taget telefonen, når jeg har ringet, og ikke har svaret på talebeskeder, sms'er eller chat-beskeder; at jeg gennem andre folk på rapscenen har erfaret, at bestemte rappere ikke har haft 'lyst' til at mødes og tale med mig; og (som det bl.a. kommer til udtryk i ovenstående episode) at jeg eksplicit er blevet bedt om ikke at anvende ting, som er blevet sagt, hvis folk tilfældigt er stødt til en samtale mellem mig og en af mine samtalepartnere. Ligeledes har jeg tilbragt adskillige timer med at vente på folk, der ikke er dukket op til aftalte møder og interviews. Jeg kender naturligvis ikke de eksakte årsager til disse hændelser, men gennem mine samtaler med andre rappere har jeg i høj grad erfaret, at mange er trætte af at blive typificeret ud fra deres position som synlige minoriteter – eller som 'indvandrere, der rapper'.

Det må i denne sammenhæng nævnes, at jeg i min interesse for mine samtalepartnere netop på baggrund af deres position som synlige minoriteter – eller brune rappere – kan siges også at være med til at fastholde dem i rollen som sådan. Som flere har forklaret, oplever de tit, at de i deres hverdag konstant tvinges til at forholde sig til sig selv som minoritet, selvom de i virkeligheden er 'kommet videre', som flere har udtrykt det. Ikke mindst har mere medievante rappere forklaret, hvordan de oplever, at medierne forsøger at fastholde et fokus på dem som 'indvandrere, der rapper', hvilket mange bevidst forsøger at omgå – om ikke på andre måder, så ved at nægte at tale med

journalister, der har dette fokus (se side 133). Dermed kan den stigende kommerialisering af scenen og gennembruddet af 'bølgen', som jeg nævnte tidligere i dette kapitel, have været medvirkende netop til en større bevidsthed blandt mine samtalepartnere i forhold til fremstillingen af deres offentlige persona, hvorunder min beskrivelse af dem nødvendigvis også falder. Den skepsis over for mine motiver, jeg til tider er blevet mødt med, kan dermed siges at være baseret på erfaring med og modvilje mod at blive konstrueret som 'fremmed' – et aspekt, der også er en væsentlig del af min analyse. Det har derfor været vigtigt for mig på bedste vis at klargøre fra begyndelsen, at mine egne intentioner bag mit fokus på diversitet og forskellighed på rapscenen netop har været at overskride forestillingen om 'den fremmede' som det, kulturgeograferne Lasse Koefoed og Kirsten Simonsen betegner som "en generaliseret kategori" (Koefoed og Simonsen 2010, 253), samt at mit projekt bæres af et ønske om at nuancere og at synliggøre rapperne som handlende agenter i håb om, at "the strangeness of strangers goes out of focus and other dimensions of a basic sameness can be acknowledged and made significant" (Gilroy 2004, 3), som Paul Gilroy formulerer det.

Men når det er sagt, er jeg også af den opfattelse, at jeg naturligvis bør acceptere og respektere personers ønske om ikke at være genstand for min analyse – og altså deres ret til, som Jonathan Marks har formuleret det, at forblive 'fri for videnskab' (Marks 2005). Marks kritiserer også fremherskende og vanemæssige formodninger om, at videnskabelig ekspertise per definition er god og vil bidrage til forbedringer – en kritik, jeg også er stødt på i løbet af mit feltarbejde. At forblive tavse og udeltagende er dermed en måde, hvorpå de mennesker, der er genstand for min analytiske interesse, kan forsvare sig mod mine spørgsmål, mit ønske om viden, mine tematiseringer, problemstillinger, fortolkninger og kategoriseringer – også altså mod den implicitte symbolske vold, der, som Hastrup understreger, i bourdieusk forstand er indbygget i enhver feltforskningspraksis (Hastrup 1992, 69).

Et andet aspekt, der i nogle af mine samtaler har påvirket magtrelationen, har været, at en del af mine samtalepartnere selv har en position som højtuddannede akademikere ofte med interesse, faglig viden og formidlingserfaring inden for områder, der i stor udstrækning overlapper mit. En del af de samtaler, jeg har haft i løbet af min tid i felten, har derfor været præget af det, man i forlængelse af Anne Knudsens ide om 'historiebytning' – at man "sætter sine egne fortællinger ind mod deres, bytter historier, så at sige, og opnår derfor selv at være en slags informant for dem" (Knudsen 1988, 176) – kan kalde 'teoribytning'. Jeg er ofte blevet mødt med spørgsmål som "skal jeg forsøge at lade være med selv at analysere?" (Samtale med Deniz 2.9.2014), "skal vi tale akademisk eller?" (Asem, Feltnoter 12.7.2010), "hvilke teorier bruger du egentlig til at belyse os?" (Ali, Feltnoter

20.5.2014) eller ”har du hørt om ham, der hedder Sune Qvotrup?” (Samtale med Joseph 14.6.2012). Selvom det ikke har været udgangspunktet, har mange af de samtaler, jeg har haft med sådanne intellektuelle rappere, der selv arbejder med formidling fra et akademisk ståsted, ofte udviklet sig i retninger, der har været præget af teoretiske udvekslinger, diskussioner af mine analytiske udlægninger og mine samtalepartners egne analytiske udlægninger af rapscenen og deres egen positionering i denne såvel som i og i forhold til det danske samfund. Med bemærkninger som for eksempel ”hvis du ser det ud fra Luhmanns tre faktorer om iagttagelse” (Samtale med Deniz 2.9.2014) og ”da jeg studerede Laclau, så tænkte jeg ’det der rapshit, det er sådan det er’” (Samtale med Ali 27.5.2014), har teoretikere som Niklas Luhmann og Ernesto Laclau såvel som Chantal Mouffe, Zygmunt Bauman, Slavoj Žižek og Axel Honneth samt mere lokale og emnespecifikke forskere som Ove Sernhede og Sune Qvotrup Jensen således til tider indgået som indirekte tredjeparter i mine samtaler med folk – noget der på en og samme tid har været intellektuelt berigende og analytisk udfordrende, når jeg i senere bearbejdninger af vores samtaler har skullet skelne mellem personlige erfaringer og teoretiske parafraseringer.

Sådanne teoretiske samtaler har imidlertid også gjort mig bevidst om, at mit arbejde med sikkerhed vil blive underlagt samme refleksive kritik, som andre forskere, der mere eller mindre specifikt har berørt ’min’ felt, er blevet. En rapper nævnte bl.a. i en af de samtaler, jeg havde med ham, at han syntes, at Sune Qvotrup Jensen, der bl.a. har udført feltarbejde på Nørrebro med fokus på unge racialiserede mænd, hypermaskulinitet og ’perkerrap’, burde ”slå sig selv i røven med sin ph.d.”, for, som han uddybende forklarede, havde Qvotrup Jensens akademiske fremstilling været med til at skabe et fuldstændigt forkert billede af rap og rappere på Nørrebro. Og som han efterfølgende bemærkede, vidste man aldrig, hvordan en nok så velmenende forsker kunne fordreje virkeligheden (Feltnoter 18.6.2012).

Et sidste aspekt, som jeg kort vil berøre i forhold til de positioner og relationer, jeg har indtaget i felten, er min position som kvinde i et ellers stærkt mandsdomineret miljø – en position, der til tider har medvirket til at positionere mig som ’den anden’. Absolut størstedelen af de mennesker, jeg i løbet af min feltforskning har talt med og haft kontakt med, har været mænd (med få undtagelser mænd, der har været yngre end jeg, og som ikke fx selv har børn) – og af de mennesker, jeg har interviewet, har alle med undtagelse af fire (en socialarbejder, et bestyrelsesmedlem for et rapprojekt, en projektleder af et rapprojekt og en mindreårig rapper) været mænd. Hvor jeg før min feltforskning havde tænkt, at dette måske ville være begrænsende for min adgang, har det (efter min vurdering) imidlertid ikke som sådan været en afgørende faktor. Hermed ikke sagt, at det ikke har

påvirket min navigeren og mine samtaler – det har det ganske givet. I koncertsammenhænge, hvor der har været andre piger eller kvinder til stede (der enten har deltaget som tilskuere eller som sangere), har jeg for eksempel ofte taget mig selv i at hænge ud og snakke med disse fremfor med gruppen af unge mandlige rappere. Men i sociale situationer, hvor der ikke har været kvinder til stede, har det ikke været noget, jeg har set som en afgørende faktor – især ikke hvis der har været tale om personer, som jeg allerede har opbygget en relation til. Udover et par lidt drillende kommentarer som ”jeg troede ellers, at jeg skulle invitere dig ud” (Feltnoter 12.7.2010), hvis jeg i mine samtaler har bragt min familiære situation (eller min alder) på banen, eller unge drenges tilråb til rapcoaches om, hvorvidt jeg var deres kæreste, har min fornemmelse været, at det ikke har begrænset mine relationer. At jeg tilmed under min feltforskning af to omgange har været gravid, synes sågar flere gange at have åbnet for et indblik i mine samtalepartneres egne familierelationer, historier om deres søskende, nevøer eller niecer og om deres egne ønsker og håb for fremtiden, hvad angik kærester, koner, forlovelser, bryllupper, børn osv. – ofte sat i relation til de forventninger deres forældre (og eventuelle kæresters forældre) havde til selvsamme fremtid. Selvom sådanne indsigter ikke har været direkte relevante i forhold til min analytiske interesse, har de givet mig en større forståelse af mine samtalepartnere som individer og deres levede liv.

Relationsviden

Et andet aspekt af den magtrelation, som ligger i forlængelse af ovenstående, angår retten til at tilegne sig viden, eller mere specifikt retten til at tilegne sig det, Kirsten Hastrup beskriver som ”relationsviden” (Hastrup 2004b, 410), dvs. viden, der opstår intersubjektivt i relationen mellem mennesker for efterfølgende at tage ’ejerskab’ over denne.

Det er en grundlæggende ulige præmis, som al kvalitativ forskning har, at når samtalepartnere videregiver oplysninger om deres levede liv og handlen til forskeren, så sker det uden, at de har en sikker viden om, hvordan disse oplysninger vil blive fortolket af forskeren – og senere den omverden, som de eventuelt vil blive formidlet til. Dette skaber et etisk dilemma i ethvert forskningsarbejde, men måske i særlig høj grad, når ens studier indskrives i et politiseret felt, som det er tilfældet her. Af den grund mener jeg, at man som forsker har en etisk forpligtelse til grundigt at overveje de mulige negative konsekvenser, som behandlingen af den viden, man indsamler, kan få for de mennesker, der gøres til genstand for ens analyser. Ligesom man skal respektere folks manglende ’lyst’ til at deltage i ens studier, er det i denne sammenhæng naturligvis i lige så høj grad vig-

tigt, at man i samtaler med mennesker, der *har* lyst til at deltage, respekterer, hvis de understreger, at bestemte ting er 'fortrolige', ved at lade denne viden forblive fortrolig og altså 'fri for videnskab'. Men derudover bør man også holde sig for øje, at man som forsker i menneskers levede liv, har et ansvar i forhold til formidlingen af den 'ikke-fortrolige' viden, man erhverver sig i relationen til disse mennesker – både i forhold til tematiseringer, emner, kategoriseringer og benævnelser. Hermed mener jeg ikke, at man skal fortie 'følsom' viden, men man skal hele tiden veje det op imod, hvor stor relevans denne viden har for ens analytiske interesse – bl.a. ved at spørge sig selv, om man kan fortælle det samme uden at anvende denne specifikke viden.

De etiske dilemmaer, der er forbundet med at omsætte feltforskningens erfaringer og datamateriale til antropologisk viden, er, som Tine Tjørnhøj-Thomsen og Helle Ploug Hansen har påpeget, blevet eksponeret af, at antropologisk forskning i stigende grad retter blikket mod egne samfund og mod mere magtfulde befolkningsgrupper (Tjørnhøj-Thomsen og Hansen 2009, 238). Dette betyder nemlig, at de undersøgte i langt højere grad har mulighed for – og til tider kræver – at få indblik i det, der skrives om dem. Jeg har få gange oplevet, at mine samtalepartnere har ønsket en kopi af vores optagede samtale, ligesom jeg en enkelt gang i løbet af min feltforskning har haft en samtale, der omhandlede følsomme informationer, der potentielt kunne have alvorlige konsekvenser for min samtalepartner, hvorfor han bad om indblik i min brug af hans udtalelser i den specifikke samtale. I dette tilfælde valgte jeg, efter at jeg havde transskriberet interviewet, at opsamle de ting, som jeg ønskede at anvende og herefter lade ham læse dette. Herefter mødtes vi og talte om, hvad han ønskede skulle udelades, ligesom han fik mulighed for yderligere at nuancere sine udtalelser. Dernæst aftalte vi, at det herefter kunne være op til mig, hvordan jeg formidlede min viden. Ligeledes har flere personer, der har arbejdet med rap som en ressource i socialt arbejde, udtrykt deres bekymring for, at min fortolkning og eventuelle kritik af deres arbejde kunne have indflydelse på deres videre økonomiske bevillinger, hvilket i et enkelt tilfælde betød, at jeg blev indkaldt til samtale, hvor jeg skulle redegøre for mit projekt og mine intentioner, før jeg kunne få adgang til interne papirer og tilladelse til at følge de forskellige workshops.

Der er ikke nogen entydige retningslinjer for, hvordan sådanne etiske dilemmaer omkring omsætningen af relationsviden til videnskabelige produkter skal tackles. Men som Hastrup påpeger, er løsningen ikke, at de mennesker, der udforskes, skal godkende eller acceptere det videnskabelige produkt, før det publiceres. For hvem af samtalepartnere skal i givet fald godkende det? Og hvad er det, der mere specifikt skal godkendes? Og selvom man, som Hastrup understreger, i den etnografiske dialog kan påberåbe sig solidaritet med sine samtalepartnere, kan blive deres ven og til tider vil

handle på basis af dette venskab ved fx at stille sig til rådighed som advokat for deres sag til gengæld for den tid og de historier, de har givet en, er det nemlig helt væsentligt, at man i skabelsen af den antropologiske viden hæver sig over venskaberne og fremstiller verden så modsætningsfyldt, som den er (Hastrup 1992, 73). For selvom de personlige relationer, der i felten skabes til 'de andre', implicerer ønsket om at forstå disse, har relationerne endvidere betydning for antropologen, for hvem relationerne grundlæggende udspringer af et professionelt formål. Hermed understreges, at al viden, som vi kan opnå om andre, implicerer en grundlæggende etisk forpligtende relation, der går forud for alt andet (Gammeltoft 2003, 287). I overvejelserne omkring hvordan man skal transformere feltarbejdets temporale relationer til tekstens objektivering, ligger derfor erkendelsen af, at man aldrig vil komme til at 'kende' sine informanter som subjekter, men samtidig heller aldrig vil kunne 'forstå' dem, som om de virkelig var objekter (Hastrup 1992, 77-78).

Magten til at benævne

Alle forskere har en forpligtelse til at formidle og publicere. Men kontrollen over vidensproduktet og formidlingen af dets indhold og begreber mistes imidlertid bl.a. i kraft af mediernes nyhedskriterier og spidsvinklinger i det øjeblik, forskningsresultaterne er publiceret (Tjørnhøj-Thomsen og Hansen 2009, 239). Helle Bundgaard benytter begrebet "diskursiv lukning" i beskrivelsen af det, der sker, når politiske interessenter benytter aspekter af et forskningsresultat med henblik på at drive politisk virksomhed og hermed reducerer et komplekst materiale til uigenkendelig entydighed, hvormed man som forsker risikerer indirekte at bidrage til en diskurs, man måske ikke personligt kan stå inde for (Bundgaard 2009, 194-195).

Den norske antropolog Unni Wikans omstridte bog *Mot en norsk underklasse* (Wikan 1995) er et eksempel herpå. Wikans' ærinde med bogen var at kritisere (formentlig velmenende) myndigheder for ikke at gribe ind overfor etniske minoritetsmænds vold mod kvinder og børn i en misforstået 'respekt for deres kultur'. Men som den ligeledes norske antropolog Marianne Gullestad har påpeget, bidrog Wikans kritik – og de kategorier, som fik hendes argument til at fungere retorisk – til stigmatiseringen af en stor gruppe uskyldige mennesker, ikke mindst muslimske mænd (Gullestad 2004, 188, 2006b, 176-183). Wikans bog blev senere anvendt af højrefløjspartiet *Fremskrittspartiet* til at argumentere mod indvandring (Gullestad 2004, 188), og i Danmark blev Wikans senere bog, *Generous Betrayal* (Wikan 2002) anbefalet af den ultranationalistiske forening Den Danske For-

ening som et argument for de stramninger af den integrationspolitiske kurs, som den yderste højrefløj i Danmark i årevis havde plæderet for (se Hervik 2002a).

Et andet eksempel – også fra Norge – er hvordan en studerende i sit speciale (Aasheim 1995), som måske den første, anvendte begrebet 'kebabnorsk' i beskrivelsen af den sproglige variant, Pia Quist betegner som multietnolekt (Quist 2008),¹¹ hvorefter termen langsomt fandt vej til lærebøger og undervisningsmateriale (se Svendsen 2014). Termen, der ingenlunde er værdineutral, blev senere omdrejningspunkt for en debat, der promoverede et billede af en sproglig praksis hos unge i flersproglige byrum som værende uforståelig, afvigende og "dårligt norsk" (Svendsen 2014, 33) – en sproglig praksis, der bl.a. blev fremstillet som årsag til arbejdsløshed. De unge blev i debatten beskrevet som "én bestemt homogen gruppe, nemlig 'ungdom med innvandrerbakgrunn'" (Svendsen 2014, 33) og blev positioneret som etniske Andre (Svendsen 2014, 33).

Ovenstående eksempler vidner om vigtigheden af at overveje de begreber og kategorier, man vælger at benytte i sine analyser. Som Kirsten Simonsen og Lasse Koefoed pointerer, er al kategorisering en form for symbolsk vold – i dobbelt forstand. Dels medfører kategorisering en vold på den kompleksitet og de kontinua, der finder sted i den virkelige verden, idet grænsedragninger, inddelinger og kategoriseringer påberåber sig ligheder inden for kategorier og forskellighed imellem disse. Og derudover indeholder enhver videnskabelig kategorisering magten til at benævne – et problem, der står centralt i diskussionerne af det postkoloniale (Koefoed og Simonsen 2010, 265).

For mig har dette givet anledning til en del overvejelser – overvejelser, som jeg til tider også har delt og diskuteret med mine samtalepartnere. Disse samtaler har medført en indsigt i betydningen af de kategoriseringer, som mine samtalepartnere underlægges, og hvilken betydning disse har for deres identifikationsprocesser. Udtalelser som "Jeg en marsmand. Jeg gider ikke at se på de der termer" (Samtale med Ramin 31.1.2013), "De kommer bare med et nyt udtryk hele tiden. 'Nydanskere', 'gammeldanskere' ... lad nu være!" (Samtale med Marwan 10.3.2014) eller "Alle ved, at integration, det betyder ikke integration. Alle ved, at det betyder assimilation. Det betyder 'hvordan gør vi de her brune, underlige mennesker lidt mere hvide og danske'" (Samtale med Zaki 18.6.2012) indikerer, at jeg bevæger mig i et politiseret felt, hvor kategoriseringer og identifikationer umiddelbart kobles med fordomme og stigmatiseringer.

Endvidere har jeg i feltforskningssituationer et par gange oplevet, at jeg eksplicit er blevet positioneret som "hende, der skal definere, hvad vores form for rap og hiphop skal betegnes og stå for de næste 10-15 år" (Feltnoter 15.6.2010), som jeg en gang (noget mod mit eget ønske) af en rap-

¹¹ Jeg vil komme nærmere ind på multietnolekt og brugen af denne i rapmusik i kapitel 4 og 5.

coach blev præsenteret som for en gruppe af unge rappere. Den specifikke situation førte til en længere og yderst interessant diskussion af definitioner og bemærkninger om, at ”journalisterne jo også skal gide at skrive om det”, der endte med, at rapcoachen satte en af de unge rappere til at ”finde et ord” til mig, så de kunne komme væk fra betegnelser som fx perkerrap, perlerap, indvanderrap, Nørrebro-rap osv. (Feltnoter 15.6.2010). Sådanne situationer bevidner også, at flere folk anser min position i felten som noget, der kan ’bruges’ til at opbløde de konstruerede kategorier, som florerer i den daglige tale og i den offentlige diskurs.

Det er blandt andet som følge af sådanne felterfaringer, at jeg har fravalgt en række ’almindelige’ begreber fra den danske (forsknings)diskurs. For det første har jeg valgt ikke at anvende termen integration som en analytisk kategori, idet jeg finder, at termen dækker over alt for mange antagelser, som det kan være svært at undgå at blive identificeret med, hvis man analytisk benytter termen. Dette er antagelser, der som hovedregel er blevet defineret ud fra majoritetsbefolkningens normer om, hvad integration er og hvad den forudsætter, og som gennem politiske og offentlige debatter og retorik på området er blevet gjort til ”common sense” (Bourdieu 1991 236). Her kan fx nævnes antagelsen, at integration handler om, at det er ’de andre’, der skal integreres, og at ’de’ i ’deres’ integration skal ’frisætte’ sig fra ’deres’ kulturelle og religiøse traditioner og levevis. Man kan plædere for, at man som forsker ikke bør underlægge sig sådanne forhold, men i stedet netop bør fastholde og præcist definere den analytiske forståelse af integration i et forsøg på at modgå sådanne antagelser. For kun ved at fastholde et forskningsmæssigt fokus på integration som en konstant gensidig tilpasning i den sociale kulturelle vekselvirkning mellem alle mennesker i et samfund – og altså ikke en indlemning af ’fremmedlegemer’ i et uforstyrret og naturligt hele – kan man modgå netop sådanne fejlslutninger. Mine egne empiriske erfaringer med anvendelsen af begrebet integration i felten har imidlertid også haft indflydelse på mit analytiske fravalg af termen. Dels har de fleste af de mennesker, jeg har talt med, (trods eksplicit indsigt i integrationsbegrebets gensidige analytiske betydning) oftest forbundet termen med assimilation, ligesom flere har brugt den i sig selv absurde betegnelse ’omvendt integration’ i forklaringer af, at gadeslang eller multietnolekt (Quist 2008) formidlet gennem rapnumre i stigende grad anvendes også af majoritetsdanske unge. Dels er jeg flere gange blevet mødt med prompte reaktioner, hvis jeg i mine indledende samtaler med folk har anvendt termen i min forklaring af min forsknings indhold. Derudover har jeg også oplevet, hvordan integration i forbindelse med fondsmiddel-ansøgninger foretaget af rappere engageret i socialt arbejde med unge er et *buzzword*, der anvendes helt strategisk i kommunikation til majoritetssamfundet. Hvordan mennesker tænker og praktiserer integration er med andre ord utroligt diffust, og

termen er i empirisk forstand ladet med politiske og modstridende konnotationer – både blandt de helt konkrete mennesker, der har dannet baggrund for dette forskningsprojekt, og i majoritetsbefolkningens *common sense*. I stedet for at risikere at sende utilsigtede politiske signaler ved at anvende termen analytisk har jeg derfor valgt at benytte termen i dens mangeartede empirisk funderede betydninger fremfor i en analytisk forstand.

For det andet har sådanne samtaler gjort, at jeg har fravalgt at anvende det, man kan betegne som liminale kategorier som fx 'anden- og tredjegenérationsindvandrere' og det pt. mere politisk korrekte 'nydansker' i beskrivelsen af mine samtalepartnere, idet jeg finder, at sådanne kategorier medvirker til at fastholde mennesker "betwixt and between" (Turner 1967). Som en af mine samtalepartnere rammende har udtrykt det: "Man er født på Rigshospitalet og er vokset op i Danmark, men pludselig er man 'ny' [...] Så bliver man lige så fremmed" (Samtale med Deniz 2.9.2014).

I stedet har jeg valgt at benytte betegnelsen 'synlige minoriteter' (og adjektivet 'brun' i beskrivelsen af fx synlige minoritetsrappere) som en fællesbetegnelse for de samtalepartnere, jeg i min feltforskning har haft, der enten er 'ikke-vestlige' flygtninge, indvandrere eller efterkommere af disse og er fænotypisk karakteriseret ved at have mørkt hår, brun hud og brune øjne og som synes at blive underlagt en 'muslimificering', dvs. en forestilling om, at de er muslimer (uden nødvendigvis at være det eller uden at dette har stor indflydelse på deres hverdag og identifikationer). Ved brugen af ordet 'minoritet' fremhæver jeg, at der er tale om en gruppe (eller repræsentanter for gruppen), der indgår i en asymmetrisk relation til en majoritet (Krag 2007, 38-39), og ved at knytte ordet 'synlige' til denne minoritetsgruppe af mennesker fremhæver jeg, at deres minoritetsposition skabes i kontrast til majoritetsbefolkningen som en konsekvens af en racial synlighed (og de kulturelle konnotationer, der knyttes hertil). Hermed lægger jeg mig i forlængelse af andre skandinaviske forskere, der i løbet af de seneste år er begyndt at anvende kategorien 'race' i deres analyser af de sociale uligheder, der eksisterer i skandinaviske samfund (se Andreassen 2014). Som Rikke Andreassen har forklaret, synes der ellers i de nordiske lande at være en tendens til at associere race med den biologiske racisme, der dominerede i det 19. og første halvdel af det 20. århundrede. Kolonitidens ugeringer og nazismen har gjort, at de fleste europæere forkaster biologisk racisme, hvorfor termen både i folkemunde, men også i academia forsvandt med afvisningen af biologisk racisme og nazisme. I dag opfattes race derfor ofte som et historisk og tabuiseret fænomen, som vi har lagt bag os til fordel for brugen af ordet 'etnicitet' (Andreassen 2014, 42, se også, Andreassen, Henningsen og Myong 2008, 3). Jeg er imidlertid enig, når Andreassen påpeger, at race (og racisme) som en social konstruktion skal tages seriøst. Som hun eksemplificerende argumenterer, giver det nemlig ikke

mening at betegne danske medborgere, hvis forældre eller bedsteforældre kom til Danmark fra fx Tyrkiet, med en udenlandsk og fremmed etnicitet eller nationalitet, som fx 'etnisk tyrkisk' eller 'tyrkisk', når de er født og opvokset i Danmark.¹² Men ved at insistere på ikke at tale om race og raciale ydrer, når man søger at forstå disse menneskers oplevelser og erfaringer af inklusion i og eksklusion fra det danske samfund, fratages både de og man selv som forsker et ordforråd til at beskrive noget af den diskrimination, som de møder i dagens Danmark (Andreassen 2014, 43). Som Paul Gilroy i tråd med dette har pointeret, fremstår raciale forskelle nemlig "quite active within the calculus that assigns differential value to lives" (Gilroy 2004, 11). Den raciale diskurs:

[...] generates a field of ethics, knowledge, and power that contributes its unique order of truths to the processes that produce and regulate individual subjects, conditioning the intimate consciousness through which they come to know and understand and indeed constitute themselves as racial beings. (Gilroy 2004, 13)

For det tredje har jeg valgt ikke at kategorisere den musik, som de rappere, jeg har talt med, producerer, under en kategori som fx 'indvanderrap' eller 'perkerrap', da jeg mener, at en sådan samlet kategorisering dels ikke giver mening ud fra en musikalsk vurdering af den indbyrdes forskellighed; dels at sådanne kategoriseringer er med til at fastholde rapperne i positioner, der fremhæver deres synlige minoritetsstatus i forhold til deres egentlige musikalske udtryk. Dette er imidlertid ikke ensbetydende med, at en subjektposition som 'perker' ikke sættes i spil i konteksten af konstruktionen af en rapperidentitet. Derimod peger det på de mange måder, hvorpå den ofte sættes i spil som en del af en større selv-repræsentationsstrategi, der omhandler mange bagvedliggende politiske såvel som markedsføringsmæssige intentioner. Selve betegnelsen 'perker' er, som Kathrine Vitus også har påpeget, en flertydet identitetsfigur, som henviser til utrolig mange forskellige ting alt efter den enkeltes personlige holdninger, erfaringer og humør – og et begreb, som mine samtalepartnere forholder sig meget forskelligt til. Begrebet 'perker' er oprindeligt et nedsættende og racistisk udtryk, der vandt frem i 1970'ernes offentlige retorik om 'fremmedarbejdere' (Vitus 2013, 118). Selvom perker-termen etymologisk formentlig er en sammentrækning af perser og tyrker (eller af 'paki' (nedsættende ord om en fra Pakistan) og tyrker), anvendes termen dog i mere generel forstand til at beskrive en fænotypisk markeret person med et mellemøstligt eller arabisk udseende. Sidenhen er

¹² Adoptionsforsker Lene Myong har endvidere argumenteret for brugen af race fremfor etnicitet. I sine studier har hun vist, hvordan personer, der er adopterede fra Korea til Danmark ofte føler, at de falder mellem kategorierne race og etnicitet. De er opvokset i lyserøde danske familier, deres sprog, kultur og traditioner er danske, hvorfor de kan beskrives som etniske danske. Men deres raciale fremtræden som asiatisk eller koreansk anerkendes ikke som dansk, og de oplever derfor eksklusion – ikke pga. af deres etnicitet, men pga. deres racialiserede kroppe (Myong 2009).

ordet imidlertid blevet re-approprieret og benyttes nu internt mellem brune unge, enten som ven-skabelig tiltale (meget lig 'nigga' i USA) eller til at beskrive en person, som ikke altid følger samfundets normer og regler.

Den interne brug af 'perker' blandt de folk, jeg har talt med, varierer imidlertid fra en total afvisning af at anvende udtrykket, til en 'naturalisering' af udtrykket som en hybrid (dansk) identifikation på linje med 'nydansker'. Som Ali har udtrykt det:

Selvfølgelig [er perker en dansk identitet]. Ligesom nydansker også er det. Der er nuancer. Nogle prøver at være assimilerede, og nogle siger bare 'jamen, vi er perkere'. Nogen gange er vi det ene, og så er vi det andet også. Når det er internt, betyder det en ting. Når det er eksternt, betyder det en anden ting. Ligeså snart det er mellem minoritet og majoritet, så kommer der den der magtrelation, som faktisk har tvunget ordet ned på os. Det er det samme som 'nigga'. Det er det samme koncept. Og selv hvis det ikke var, så har folk lært fra USA, at det er sådan man forholder sig til det. Så det er sådan, det er. Folk har ofte utrolig travlt med at sige 'jamen, ordet kommer jo faktisk fra det og det'. Det er lige meget, hvor ting kommer fra. Det er lige meget, hvor jeg er født henne. Nu er jeg her. (Samtale 20.5.2014)

Som Ali giver udtryk for, så er 'perker' en hybrid identifikation, der (modsat nydansker) ikke sigter mod at betegne integration/assimilation. Dermed er det altså ikke en identifikation, der forsøger at skabe et fælles identifikationsrum med lyserøde danskere, men nærmere en som vedholder ideen om et 'os' og et 'dem'. På den måde kan anvendelsen og re-approprieringen af termen således også anskues som en (form for) modborgerskab og dermed et forhold, der igen peger på vanskeligheden ved at gengive den empiriske virkeligheds kompleksitet ud fra den empiriske virkeligheds egne begreber.

Gennemsigtighed eller transparent refleksivitet er ikke ensbetydende med, at man skal redegøre for sine normative standpunkter, hver gang man formidler sine forskningsresultater til journalister, praktikere, politikere osv. Omvendt skal man altid bruge bevidstheden om, at man forsker med udgangspunkt i et normativt standpunkt til at forme en konstruktiv kritik, der er i tråd med denne normativitet. I dette kapitel har jeg derfor fremlagt de for denne afhandling væsentligste overvejelser vedrørende denne refleksivitet vel vidende, at den antropologiske analyse altid vil være en reduktion af virkeligheden og at alene sproget i høj grad udøver symbolsk vold, hvorfor måden, hvorpå man i sin virkelighedsreduktion navngiver og kategoriserer mennesker, ikke er uden betydning.

I de følgende to kapitler, kapitel 3 og kapitel 4, vil jeg nu vende blikket mod hhv. det nationale som identifikationsrum og det diasporiske identifikationsrum, som skabes gennem hiphopkulturen. Kapitlerne har således til formål at danne en baggrundsforståelse for min felt. I næste kapitel vil jeg

derfor belyse mine samtalepartners erfaringer ud fra de andetgørende majoritetsprocesser, der udspilles gennem politikker, gennem medierne og i hverdagens møder, samt gennem teorier om tilhørsforhold, medborgerskab og nationalisme.

3. Det nationale som identifikationsrum

Det bliver ofte påpeget, at det nationale som overordnet 'beholder' for sociale processer og magt er krakeleret eller i hvert fald under pres og har skabt mulighed for nye magtmæssige og politiske former på et subnationalt såvel som et supranationalt niveau (Sassen 2004, 651; se også, 2000, 2002, 2005, Benhabib 2005, Keith 2005, Soysal 1994, 2012a, 2012b, Yuval-Davis 2011). I denne sammenhæng fremhæves det bl.a., hvordan den stigende migration, der har fundet sted i løbet af de seneste årtier, har været med til at udfordre nationalstatens suverænitet, samt hvordan der, ikke mindst som følge af udbredelsen af menneskerettigheder, er sket en redefinering af forholdet mellem identitet og fællesskab, som har afstedkommet et skred fra det nationale som førende identifikationsrum hen imod en postnational kontekst (se bl.a. Soysal 2012b). Som sociolog Yasemin Soysal har pointeret, har efterkrigstidens fokus på menneskerettigheder, forstået som et globalt princip i nationale og internationale institutioner såvel som i videnskabelige og populære diskurser, medvirket til at fremhæve den enkeltes rettigheder over for de nationale kollektivers (Soysal 2012b, 385). Denne overnationale autoritetsdiskurs, der er baseret på ideen om individuelle rettigheder, har haft afgørende indflydelse på formaliseringen og udbredelsen af borgerrettigheder til fx kvinder, børn, homoseksuelle, immigranter samt religiøse og sproglige minoriteter og andre grupper, der tidligere var marginaliserede i samfundet. Ligeledes taler Soysal om, hvordan 'personhood' har erstattet 'nationhood' som det styrende princip i relationen mellem individ og fællesskab (Soysal 1997, 512), og pointerer yderligere, at globale menneskerettigheders øgede indflydelse på lokale politikker ikke mindst i forbindelse med immigranter har sløret den konventionelle dikotomi mellem nationens medborgere og de andre (Soysal 2012b, 385). Med andre ord kan medborgerskab, i stedet for entydigt at være forankret i nationale politiske fællesskaber, nu også ses som en individuel rettighed (Soysal 1997, 512), der går forud for det nationale: "An immigrant in Germany, for instance, need not have a 'primordial' attachment of a cultural and historical kind to Germanness in order to attain social, economic and political rights" (Soysal 2012b, 386). Den politiske filosof Seyla Benhabib

fremhæver i den sammenhæng tilsvarende, hvordan "the entitlement to rights is no longer dependent upon the status of citizenship; legal resident aliens have been incorporated into civil and social rights regimes, as well as being protected by supra- and subnational legislations" (Benhabib 2005, 675).

Hvor jeg er enig med disse forfattere i betydningen af internationale menneskerettigheders øgede indflydelse og i, at nationalstaten i mange henseender er udfordret af supra- såvel som subnationale (forestillede) fællesskaber (Anderson 1991), mener jeg imidlertid, at de overser det faktum, at de personlige rettigheder, der følger med at have fx et dansk pas og et dansk statsborgerskab – selvom disse er under påvirkning af de globale menneskerettigheder – ikke garanterer et samfundsmæssigt og socialt fuldbyrdet medlemskab. Som rapperen Peyman har udtrykt det: "Selvom jeg har dansk pas, så ser jeg stadig anderledes ud" (Samtale 7.12.2010). Med en juridisk status som *statsborger* følger altså ikke nødvendigvis et *medborgerskab*.¹³ Selvom rettighedsorienterede tilgange til det at være medlem af et samfund (se også Marshall 1950) har skabt en nødvendig opmærksomhed omkring, hvordan politiske og institutionelle forhold bidrager til social differentiering såvel som en opmærksomhed på positive og negative sammenhænge mellem identitet, anerkendelse og adgang til ressourcer og indflydelse, risikerer disse tilgange med deres primære fokus på formelle institutioner og regler med andre ord at overse de sociale og kulturelle dimensioner. Medlemskab af et samfund eller et (nationalt) politisk fællesskab er nemlig langt mere end en juridisk status med de rettigheder og ansvar, dette medfører. Det er i høj grad også en identitet (Horsdal 2004) eller en praksis (Lister 2007), der beror på den enkeltes subjektive følelse af fællesskab med og tilhørsforhold til samfundet. Antropologen Jonathan Schwartz taler om, hvordan dette tilhørsforhold forhandles i et spændingsfelt mellem staten og dens subjekter (Schwartz 2002), og med et foucaultsk begrebsapparat beskriver antropologen Aihwa Ong medborgerskab som en kulturel subjektiveringsproces, hvor subjekter både skabes og skaber sig selv, og hvor såvel nationalstaten som civilsamfundet indtager en disciplinerende rolle (Ong 1996, 737-738). Med et sådant blik på medborgerskab sættes fokus på det dynamiske samspil mellem kontekstbestemte officielle diskurser og individer og gruppers værdier, holdninger og praksisser. Tom Hall og Howard Williamson taler i forlængelse heraf om det 'levede medborgerskab' i en henvisning til den betydning medborgerskab reelt har i folks liv og i

¹³ Det danske sprog opererer til forskel fra fx det engelske og det svenske med to afledte betydninger af borgerskabsbegrebet. Hvor man på engelsk taler om *citizenship* og på svensk taler om *medborgarskap* taler man på dansk om hhv. statsborgerskab og medborgerskab. I denne afhandling skelner jeg mellem statsborgerskab som værende forbundet til rettigheder og pligter og hermed en juridisk og politisk status og medborgerskab som refererende til individets opfattelse af tilhørsforhold og identitet forstået i kollektiv forstand. Man kan ikke være medborger for sig selv, kun sammen med andre (se Korsgaard 2014, 17-26).

måden, hvorpå individets sociale og kulturelle baggrund samt materielle omstændigheder øver indflydelse på dets liv og på den opfattelse, det har af sin egen status som medborger (Hall og Williamson 1999, 2; se også, Lister 2003, 3, 2007, 695, Siim 2007, Siim og Christensen 2010). I denne optik bliver det således blandt andet synligt, hvordan medborgere *benytter* deres rettigheder, hvordan de *udtrykker* identiteter og tilhørsforhold, og hvordan individer og sociale grupper *interagerer*.

Som Saskia Sassen har pointeret, kan man i et samfund således godt være "unauthorized yet recognized" (Sassen 2002, 12), ligesom man kan være "authorized yet unrecognized" (Sassen 2002, 14). For langt størstedelen af de brune mennesker, jeg har talt med, gælder det, at de oplever at være autoriserede, men ikke-anerkendte, for at parafrasere Sassen. De oplever, som bl.a. Imran udtrykker det i nedenstående, ikke at blive anerkendt som fuldbyrdede medlemmer af det danske samfund selvom det er her, de bor og lever:

På den ene side er det en realitet, at man nogle gange føler sig ekskluderet og fremmedgjort. Men på den anden side, så har jeg også haft det sådan, at man vil jo gerne ... man bor her jo. Det er ligeså meget mit land. Jeg er også vokset op her – som enhver anden selvfølgelig. Jeg føler, at man ligesom har skullet arbejde for at blive accepteret. Og jeg føler ikke, at den accept er der endnu. (Samtale 4.2.2013)

Imrans oplevelse er langt fra enestående og kan relateres til hans erfaringer af ikke at blive accepteret og anerkendt som en del af det danske samfund og i mange af de praksisfællesskaber, han her indgår i, men at blive udpeget og kategoriseret som en følge af hans synlige minoritetsposition.

I forlængelse af Imrans udtalelse, har sociolog og kønsforsker Nira Yuval-Davis peget på, hvordan spændingsforholdet mellem et politisk (postnationalt) rettighedsideal og et nationalt 'levet medborgerskab' (eller forsøg på dette) udgør et komplekst felt, hvor grænserne mellem, hvem der er 'fremmede' og hvem der 'tilhører', konstant forandres og udfordres i takt med de stigende etniske, kulturelle og religiøse spændinger indenfor og imellem samfund og stater (Yuval-Davis 2011, 14). For Yuval-Davis er en vigtige pointe, at det at tilhøre ('belonging') både er noget positivt og noget negativt. Hun skelner her mellem på den ene side det, hun kalder "politics of belonging", der primært er en negativ markering af, hvem der tilhører og hvem der ikke tilhører fællesskaber, og på den anden side det, hun kalder "feeling of belonging", der drejer sig om at føle sig hjemme og føle sig tryk (Yuval-Davis 2006, Yuval-Davis 2011; se også, Christensen 2008).

Med Ulf Hedetoft og Mette Hjort kan man betegne det at tilhøre som "a political and cultural field of global contestation (anywhere between ascriptions of belonging and self-constituted definitions of new spaces of culture, freedom and identity)" (Hedetoft og Hjort 2002, x). Det at tilhøre og

at identificere sig med (og at blive identificeret som) rejser med andre ord en lang række spørgsmål, der drejer sig om relationer mellem individer, grupper og fællesskaber. Ved at se det nationale identifikationsrum i en postnational kontekst mener jeg dermed, at man kan belyse en lang række af de spørgsmål, der handler om kulturelle, sociale og politiske transformative kræfter, om ideer og kampe om medborgerskab og kulturel hybriditet og om opfattelsen af nationalt tilhørsforhold i en verden, der bliver mere flydende. Samtidig må man anerkende, at både sub- og supranationale elementer indgår i den enkeltes levede hverdagsforhandling som positioner, der influerer på opfattelsen af dette nationale identifikationsrum, blandt andet assisteret og tilskyndet af stadigt stigende transnationale flows af kapital, information, underholdning/populærkultur, ideer osv. (Hedetoft og Hjort 2002, x). Jeg vil derfor argumentere for, at den identifikation, der for den enkelte finder sted i et *nationalt* rum, hvor det at *tilhøre* eller definere sig i opposition til, i langt højere grad er baseret på individets oplevelse af sit 'levede medborgerskab', der til stadighed udspiller sig i et spændingsforhold med postnationale rettighedsidealiser af både sub- og supranational karakter.

I konteksten af min feltforskning ytrer dette sig som tre sammenhængende niveauer, hvor identifikationen både er rettet mod globaliserede, men lokalt forankrede, diasporiske fællesskaber (det subnationale), overnationale politiske globaliseringsidealiser (det supranationale) såvel som det konkrete hverdagsniveau, hvor den enkelte til stadighed må skabe og genskabe sit tilhørsforhold. I dette kapitel vil jeg derfor med udgangspunkt i det *nationale* som identifikationsrum belyse, hvordan de mennesker, jeg i min feltforskning har færdedes iblandt, oplever og erfarer en andethed, og hvordan de orienterer og navigerer i forhold til de andetgørende processer, som finder sted i det nationale rum. Dette drejer sig om konkrete møder mellem mennesker, hvor de genkendes som andre eller som fremmede, og det drejer sig om oplevelsen af en manglende accept af deres medborgerskab, der for nogle fører til manglende følelse af tilhørsforhold og 'hjem'.

Andethed

Ideen om førstehed og andethed – eller det kendte og fremmede – trækker spor tilbage til både Levinas' ansvarsetik (Levinas 1979), tidlig feminisme (de Beauvoir 1997 [1949]) og postkolonialisme (Said 2003 [1978], Spivak 1985). Andethedsbegrebet handler dermed om magten til at definere eller bestemme, hvad der inkluderes og ekskluderes, hvad der defineres som det passende og upassende (Haraway 1992), det normale og unormale eller det over- og underordnede (Foucault 1977). Eller sagt på en anden måde, hvad der er minoritet og majoritet (Staunæs 2004, 67). At blive gjort –

eller at gøre sig selv til – den Anden, er den proces, der kan beskrives som andetgørelse og som forudsætter det, Frantz Fanon har beskrevet som en tredjepersonsbevidsthed (se side 62), hvor den enkeltes subjektiveringsprocesser påvirkes gennem majoritetens andetgørende blikke (Fanon 2008 [1952]).¹⁴

Til forskel fra andre majoritetsbårne subjektiveringsprocesser som fx racialisering eller etnificering kan andetgørelse forstås som noget 'intersektionelt' – en term der, som pædagogisk psykolog Dorthe Staunæs anfører, ofte forbindes med diskurser om civile rettigheder (Staunæs 2004, 36). Intersektionalitet beskriver, hvordan forskellige kategorier griber ind i hinanden, spiller sammen og imod hinanden – og dermed er med til at skabe forskellige positioneringsmuligheder. Ifølge Patricia Hill Collins leverer begrebet hermed:

[...] an interpretive framework for thinking through how intersections of race and class, or race and gender, or sexuality and class, for example, shape any group's experience across specific social contexts. The existence of multiple axes within intersectionality (race, class, gender, sexuality, nation, ethnicity, age) means neither that these factors are equally salient in all groups' experiences nor that they form uniform principles of social organization in defining groups. (Collins 1998, 208)

Intersektionalitet beskriver altså ikke alene det forhold, at kategorier 'mødes' og 'krydses', men netop at der i mødet *mellem* kategorierne opstår bestemte betydninger. Som Rikke Andreassen i denne sammenhæng pointerer, konstrueres kategorier som køn, race/etnicitet, seksualitet og nationalitet imidlertid altid gennem forhandlinger, og de enkelte kategorier er således flydende og altid under forandring. Måderne, hvorpå de interagerer med hinanden, varierer derfor altid efter konteksten (Andreassen 2006, 94). Når en ung brun mand – som det var tilfældet i august 2014 – i metroen på vej til eksamen på Københavns Universitet mistænkeliggøres og meldes til politiet, der sætter en menneskejagt i gang efter ham, er det en konsekvens af et intersektionelt samspil mellem hans race

¹⁴ Man kan således sige, at det andetgørende blik og tredjepersonsbevidstheden er det, der muliggør andetgørelsen eller ideen om, at man kan 'gøre sig selv til den Anden'. Hvor man kun kan være fremmed ved at føle sig som fremmed, kan man således *gøre* sig selv til den Anden, fordi tredjepersonsbevidstheden indeholder muligheden for, at man (i hvert fald delvist) kan indtage en første-position. Derimod kan fremmedgørelse ikke være en følge af den enkeltes handlinger, da denne ikke indbefatter det agensperspektiv som tredjepersonsbevidstheden muliggør, men derimod udelukkende må opfattes som en erfaring, der kan gøres fra første-personsperspektiv. Jeg er klar over, at disse former for skelnen mellem den Anden og den fremmede, andethed og fremmedhed og især mellem andetgørelse og fremmedgørelse udgør et komplekst og grynet felt, hvor termerne ofte substituerer hinanden. I min forståelse af begreberne trækker jeg fortrinsvis på Sara Ahmed (Ahmed 2000) og Lasse Koefoed og Kirsten Simonsen (Koefoed og Simonsen 2010), der ikke synes at have en klar skelnen mellem begreberne. På den baggrund har jeg valgt at anvende andethed og fremmedhed – og heraf den Anden og den fremmede – mere eller mindre synonymt gennem afhandlingen, hvorimod jeg stadig fastholder et skel mellem andetgørelse og fremmedgørelse.

og etnicitet (hans mellemøstlige udseende), hans køn, hans alder og hans (formodede) religiøse overbevisning (som formodedes bl.a. pga. hans fuldskæg). Men dette samspil af kategorier skal også ses i konteksten af 'frygten for terror' og den konkrete, specifikke kontekst, at han sad i en metro, virkede nervøs, læste i en (eksamensrelevant) bog om terror og medbragte en stor taske med ledninger (der indeholdt en af universitetet påkrævet printer).

I forlængelse af en intersektionel tankegang skal den andethed, som den enkelte erfarer, altså forstås som den betydning, der skabes i interaktionen mellem en række forskellige kategorier som fx etnicitet, race, religiøs overbevisning, køn, alder, klasse osv. i den specifikke kontekst. Det er tilmed helt grundlæggende for denne intersektionelle forståelse, at andetheden skabes i specifikke møder med specifikke Andre. I den forbindelse har kulturgeograferne Lasse Koefoed og Kirsten Simonsen fremhævet Sara Ahmeds kritik af, at dette møde hos Levinas stadig er med en relativt abstrakt Anden og derfor problematisk i forhold til den etiske fordring, som hos Levinas er implicit i mødet (Koefoed og Simonsen 2010, 57). I forlængelse af dette skelner de mellem "den abstrakte og generaliserede anden" (Koefoed og Simonsen 2010, 58) som en grundlæggende etisk fordrende kategori, der dog ikke kan opfange de magtrelationer og kompleksiteter, der er i mødeformerne, og "den specifikke anden" (Koefoed og Simonsen 2010, 58). I stedet foreslår de, med Ahmed, at "[s]pecificiteten bliver til spørgsmål om de *møde-former*, hvorigennem vi møder de andre, hvor det er mødet selv, der kalder på og giver substans til de specifikke handlinger over for den anden" (Koefoed og Simonsen 2010, 57, kursivering i original).¹⁵

I forbindelse med en sådan relationel forståelse af den fremmede beskriver Sara Ahmed, hvordan den Anden ikke kan forstås som hvem som helst, vi ikke (gen)kender, men derimod er en skikkelse, som vi allerede genkender i det øjeblik, vi møder ham eller hende som en fremmed. Den fremmede er allerede kommet for tæt på og er blevet genkendt som en skikkelse, der ikke hører til, og således ikke befinder sig på rette sted: "The stranger comes to be faced as a form of recognition: we recognise somebody as a stranger, rather than simply failing to recognise them" (Ahmed 2000, 21). I den forstand bliver individet, i hverdagsmøder, løbende tildelt positioner i et kontinuum mellem genkendelighed og fremmedhed, førstehed og andethed. Denne tankegang implicerer således også, at en person, der genkendes som fremmed, allerede i denne genkendelse ses som malplaceret eller

¹⁵ Jf. forholdet mellem den Anden og den fremmede (se fodnote 14) skal det også her bemærkes, at Koefoed og Simonsen i deres diskussion af den specifikke Anden anfører, at figuren den fremmede må ses som "stærkt overlappende med den specifikke anden, men alligevel som en mere ambivalent figur, som især i forhold til livet i forskellige rumlige formationer kan antage differentierede former" (Koefoed og Simonsen 2010, 58).

”out of place” (Ahmed 2000, 21). På denne måde bliver den fremmede, ifølge Ahmed, både genkendt og produceret gennem kropslige møder. Betingelserne for den forståelse, der produceres i sådanne møder, er dog altid medierede og forudsat af andre kroppe og andre steder og tider end de, der er tilstede i det aktuelle møde. De mennesker, der deltager i det aktuelle møde, er således bærere af en række både individuelle og kollektive erfaringer og forestillinger, der har betydning for identifikationen af en person som fremmed. I det aktuelle møde genoptages således en række allerede eksisterende fortællinger og geografier om andre møder, der, som Koefoed og Simonsen pointerer, medvirker til placeringen af den Anden i forestillinger om fremmedhed og forskellighed (Koefoed og Simonsen 2010, 20-21). Konstitutionen af den fremmede involverer hermed en række rumlige forhandlinger af bl.a. mobilitet, tilhørsforhold, grænser og fællesskaber – og den relationelle forståelse af andethed involverer altså både, hvordan ’de andre’ historisk og geografisk er blevet repræsenteret og hvordan denne andethed erfares og påvirker individers følelse af tilhørsforhold og identifikation.

Nationens interne Andre

Alle nationer producerer andre. Som Koefoed og Simonsen har gjort opmærksom på, definerer nationer sig selv op imod ’fremmede kulturer’ og ’andre’. De andre bliver dermed til genkendelige figurer, der i de nationale fortællinger fremstår og repræsenterer det, som nationen ikke er, og som hermed er med til at afgrænse det nationale fællesskab (Koefoed og Simonsen 2010, 21-22). Disse identitetsmæssige modsætninger konstrueres med andre ord, for at nationer kan opfinde sig selv, som det Benedict Anderson har kaldt forestillede fællesskaber (Anderson 1991). Ifølge Anderson repræsenteres og medieres det nationale forestillede fællesskab som en enhed, der med sin egen producerede fortid, nutid og fremtid, strækker sig og passerer gennem tid. I denne konstruktion af billedet af ’vores kultur’ medvirker nationale fortællinger om ’folket’ og ’vores måde at leve på’ i skabelsen af en relationel distinktion mellem ’os’ og ’dem’, nationen og de andre, som ’vi’ identificerer ’os selv’ som forskellige fra. Det relationelle modsætningsforhold mellem ’os’ og ’dem’ reproduceres ligeledes gennem ubevidste og rutinemæssige hverdagspraksisser, som fx talehandlinger, hvor fraser og ord som ’os’, ’vores’, ’her i landet’ og ’dette samfund’ ubemærket markerer og minder os om, hvem og hvor vi er.

Danmark beskrives ofte som et samfund, der før i tiden var kulturelt homogent, men som på grund af den stigende immigration af flygtninge og indvandrere, der er en følge af de sidste halv-

trede års stigende globalisering og afkolonialisering, er blevet heterogent. Som Karen Fog Olwig fremfører, er denne forståelse af Danmark som et tidligere monokulturelt samfund imidlertid en konstrueret dominerende forestilling, der nedtoner eller helt glemmer det komplekse krydsfelt af tværgående kulturelle afgrænsninger og fællesskaber, der i realiteten har præget Danmarks historie – en forestilling, der kan sammenkædes med de lighedsideal, der knyttes til etableringen af den moderne nationalstat i det 18. og 19. århundrede (Olwig 2008, 234). I en nordisk kontekst, som bl.a. Marianne Gullestad har fremført, har disse lighedsideal fået en udformning, hvor det at være *ligestillet* forudsætter det at være *ens* (Gullestad 2001, 36-37, 2006c, 169-171). Hvis nationen forstås som et forestillet fællesskab i Benedict Andersons forstand, er det med andre ord et fællesskab bygget op omkring forestillingen om et folk, der er *ligesom* hinanden og dermed *ligeværdige*. Netop fordi ligheden er forestillet, kan den imidlertid tolkes forskelligt alt efter den specifikke kontekst og personerne, der tolker (Olwig 2008, 234).

I sine studier af indvandrerdebatten i Norge har Gullestad belyst, hvordan de kulturelle forskelle mellem 'indvandrere' og nordmænd, der fremhæves i den offentlige debat, ofte opfattes som 'mangler hos indvandrerne', der bevirker, at de ikke kan inkluderes i det nationale fællesskab. Ved at rette fokus på anderledesheden, der her ligger udenfor det forestillede fællesskab, har en sådan debat medvirket til at sløre de interne sociale, økonomiske og kulturelle forskelligheder og hermed medvirket til at konstituere majoriteten, vedligeholde dens 'forestillede fællesskab' og legitimere dens magt (Gullestad 2001, 36-37).

I forhold til Andersons begreb er det en vigtig pointe, at et forestillet fællesskab, på trods af at det ikke er opbygget omkring konkrete sociale relationer, skaber et familiært rum, baseret på et dybt horisontalt kammeratskab (Anderson 1991, 7), som den enkelte opfatter sig selv som en 'naturlig' – og således ikke tilvalgt – del af. Sådanne fællesskaber har dog ofte den bagside, at de i markeringen af et 'vi', ekskluderer 'de andre'. Og hvor fjendebilledet for borgerne i en nation tidligere var folk udefra, er det nu i stedet frygten for at få frataget nationen indefra, der dominerer i konstruktionen af den nationalistiske frygt for nationalstatens opløsning (Anderson i Hansen 2008). Dermed kan man identificere nationens interne Andre som de fremmede skikkelser, vi genkender i kraft af vores forestillede enshed.

Andetgørende integrationspolitik

En stor del af Danmarks ikke-vestlige, muslimske indbyggere kom, som også tidligere nævnt (se side 9), til landet i 1960'erne og 1970'erne som arbejdsmigranter fra Tyrkiet, Pakistan, Mellemøsten og det tidligere Jugoslavien. De blev betegnet som 'gæstearbejdere', og staten – såvel som 'gæstearbejderne' selv – forestillede sig ikke, at de skulle slå sig ned permanent – de var med andre ord selvbetitlede Andre på midlertidige besøg i Danmark. Alligevel begyndte de nyankomne med tiden at bede om familiesammenføring og bosætte sig permanent i Danmark, og på trods af et politisk bestemt indvandrerstop i 1973 fortsatte en tilstrømning af familiesammenførte ægtefæller og børn. Bortset fra stifter af Fremskridtspartiet Mogens Glistrups nedsættende stempling af disse mennesker som 'muhammedanere' og partiets generelle modstand mod såkaldte 'fremmedarbejdere', har antropologerne Mikkel Rytter og Marianne Holm Pedersen påpeget, hvordan der i denne periode samlet set var relativt lidt fokus på disse indvandrergrupper, som primært blev opfattet som arbejdere, ligesom deres religion (islam) ikke var genstand for megen opmærksomhed. Deres tøjvalg, omgangsformer osv. blev snarere set på som "eksotiske indslag, der gav bybilledet kolorit" (Rytter og Pedersen 2011, 14).

Som Karen Fog Olwig har argumenteret for, er grunden til, at et forestillet lighedsfællesskab baseret på ideen om kulturel homogenitet har haft så stor gennemslagskraft i Danmark, at det er blevet koblet til et politisk integrationsprojekt, der fremstår som et humanitært velfærdsprojekt, der forsøger at afhjælpe de "fremmedkulturelle problemer", der "menes at hindre visse kategorier af borgere i at indgå i samfundet på lige fod med andre" (Olwig 2008, 235). Siden 1980'erne og 1990'erne har politikere fra hele det politiske spektrum i stigende grad været optaget af at diskutere og ved lov regulere privatsfæren for mennesker med etnisk og kulturel minoritetsbaggrund, og i starten af 1990'erne gik 'integration' fra at være en term primært anvendt i pædagogiske sammenhænge eller i forbindelse med politisk, økonomisk eller militær integration i Europa, til at blive et vigtigt begreb i samfundsdebattens beskrivelse af flygtninge og indvandreres indlemmelse i det danske samfund (Olwig og Pærregaard 2010, 17, Rytter og Pedersen 2011, 14-15). Som antropologerne Mikkel Rytter og Marianne Pedersen har belyst, gik politikerne fra hele det politiske spektrum fra tidligere at have haft en "*laissez-faire*-attitude" (Rytter og Pedersen 2011, 15) i forhold til indlemmelsen af nyankomne i det danske samfund til i stigende grad at diskutere og ved lov regulere privatsfæren for landets minoriteter i forhold til familie- og autoritetsformer, børneopdragelse, beklædning, mad-

vaner, sundhed, sprog, ægteskabsmønstre, kønsroller osv.¹⁶ Fra politisk side blev der med andre ord forsøgt at skabe incitamenter for, at 'de' kunne fralægge sig deres kulturelle idiosynkrasier og blive ligesom 'os', og i den forstand fremstod integration i høj grad som nationalstatens bestræbelse på at udøve "*social engineering*" (Rytter og Pedersen 2011, 15, kursivering i original) – eller 'social manipulation' – hvor formålet var at forandre indvandreres og flygtninges hverdagsliv og forme det i majoritetens billede. Resultatet blev, at integration ofte tenderede assimilation (Rytter og Pedersen 2011, 14-15).

Hvor integrationspolitiske tiltag i løbet af 1990'erne søgte at tilpasse flygtninge og indvandrere til såkaldt danske normer og traditioner, synes den danske integrationspolitik siden starten af 2000-tallet i højere grad at søge at kontrollere og regulere det muslimske mindretal i en sikring af, at disse ikke forgriber sig på den danske stat, dens borgere og det danske værdigrundlag (Rytter og Pedersen 2011, 15). Dette fokus på landets muslimer har ligeledes medført, at der, som Kirsten Hastrup har pointeret, er blevet konstrueret det, som socialantropologen Edwin Ardener betegner som en semantisk tæthed (Ardener 1982) omkring kategorien 'indvandrer' (såvel som 'udlænding', 'andengenerationsindvandrer', 'nydansker' og andre indrejsebetegnelser), der har gjort, at disse i dag er næsten synonyme med muslimer (Hastrup 2004b, 105).

I et internationalt perspektiv har Paul Gilroy anført, hvordan der efter terrorangrebet 9/11 og i løbet af 2000-tallet er sket en udvikling i det, der kan betegnes som 'kulturel racisme' eller kulturel fundamentalisme, idet der i stigende grad blev talt om sammenstød mellem civilisationer – civilisationer, der imidlertid stadig blev karakteriseret som lukkede og færdige kulturer, der skal bevares (Gilroy 2004, 65). Til forskel fra det tidligere syn på kulturer som uforenelige, men (relativt) lige-stillede, syntes denne civilisatoriske drejning at have en mere hierarkisk karakter. Den såkaldte krig mod terror, der fulgte i kølvandet på 9/11, har i den forstand mobiliseret den orientalistiske forestilling om islams farlige kræfter (Said 2003 [1978], 59-60) og genopdaget ideen om Vesten mod 'Resten', hvor Vestens syn på de andres civilisation kendetegnes ved det, Gilroy betegner som en "messianic civilizationism" (Gilroy 2004, 67), som, funderet i kolonitidens raceforståelse, skaber et

¹⁶ Under den daværende regering, bestående af partierne Socialdemokratiet og Radikale Venstre (samt fra 1993-1996 Centrumdemokraterne og fra 1993-1994 Kristelig Folkeparti) blev der vedtaget flere love, der bl.a. udvidede mulighederne for personindgreb og kontrol, begrænsede mulighederne for at klage, skærpede sanktioner imod dem, som medvirkede til at omgå loven for at opnå asyl, ligesom der blev givet mulighed for rutinemæssige fængslinger af asylansøgere uden ID. Derudover blev dokumentation af forsørgerevne obligatorisk, når en udenlandsk samlever skulle have opholdstilladelse i Danmark, hvilket reelt satte begrænsninger for, hvem de økonomisk dårligst stillede i praksis kunne gifte sig med, hvis de samtidig ønskede at blive boende i Danmark. Jf. Rune Engelbreth Larsen (Larsen 2012 [2001]) for en dokumentarisk, kritisk fremstilling af den danske integrationspolitiske agenda i 1980-1990'erne.

billede af de 'radikale andre' og legitimerer dæmoniseringen af "sand niggers" og "towel heads" (Gilroy 2004, 46). Denne udvikling kan også ses i en dansk kontekst, hvor Pia Kjærsgaard under åbningen af Folketinget i 2001 udtalte, at der faktisk kun var tale om "én civilisation", nemlig "vores":

Det har været nævnt, at den 11. september blev indledningen til en kamp mellem civilisationerne. Deri er jeg ikke enig, for en kamp mellem civilisationer ville jo betyde, at der var tale om to civilisationer, og det er ikke tilfældet. Der er kun én civilisation, og det er vores. (Pia Kjærsgaard, d. 2. oktober 2001)¹⁷

Frygten for 'den farlige islam', som fulgte umiddelbart i kølvandet på 9/11, faldt i en dansk politisk kontekst sammen med et regeringsskifte. Det danske folketingsvalg i november 2001, hvor et af de primære omdrejningspunkter også før 9/11 havde været flygtninge- og indvandrerpolitik, resulterede i en ny regering, der bestod af partierne Venstre og Det Konservative Folkeparti, som med støtte fra Dansk Folkeparti kunne mønstre det absolutte flertal. Dette flertal blev anvendt til bl.a. at gøre Danmark til et af de få lande, der deltog aktivt i krigen mod terror, og til at vedtage vidtrækkende terrorlovgivning, markante stramninger indenfor de danske familiesammenføringsregler og en reducere af flygtningetilstrømningen.

I lyset af frygten for terror (og i løbet af de følgende år også i lyset af de urbane oprør blandt marginaliserede unge, der fandt sted i flere af Europas hovedstæder) fik temaet om integration i Danmark såvel som i andre europæiske lande i løbet af 2000-tallet indført en sikkerhedsdimension, hvor politiske temaer om integration i stigende grad er blevet koblet til nationale og internationale sikkerhedsspørgsmål (Bleich 2009, 355). Stigende bekymringer for indvandring og kriminalitet og offentlighedens kobling af muslimer og vold medførte i løbet af 2000-tallet en række nye politiske tiltag og lovgivninger, som bl.a. indføring af muligheden for såkaldt administrativ udvisning og øget tilladelse til aflytning af borgere i Danmark. På et mere lokalt niveau blev der i forbindelse med den såkaldte bandekrig, der fra 2008 fandt sted i København mellem rockergruppen Hells Angels og forskellige såkaldte indvandrerbander, givet tilladelse til at indføre midlertidige visitationszoner, der ofte blev udmøntet i kropsvisitationer og tilbageholdelse af ikke mindst brune unge mænd (Rytter og Pedersen 2011, 16-17, Rytter og Pedersen 2013, 6) – noget, der har haft stor indflydelse på de af mine samtalepartnere, der boede eller færdedes i de områder. Endvidere blev en række forebyggende foranstaltninger og handlingsplaner gennemført og implementeret, bl.a. anti-

¹⁷ Citeret fra Folketingets webarkiv, jf. http://webarkiv.ft.dk/Samling/20011/salen/R1_BEH1_3_4_223.htm, besøgt 27.3.2015.

radikaliseringsprogrammer, hvor såkaldt frontpersonale (fx lærere og socialarbejdere) trænes i at forebygge og modvirke religiøse radikaliseringsprojekter og andre potentielle trusler (Kühle 2011, 91-93). Derudover blev økonomiske tilskud til indvandrerforeninger reduceret, der blev indført selektion af kvoteflygtninge efter deres religiøse overbevisning, således at Danmark modtog flere kristne og færre muslimer, ligesom man vedtog formodningsregler i forhold til potentielle tvangsægteskaber og indførelse af en ny indfødsretsprøve¹⁸ og pointsystem, der blandt andet skulle forsøge at sikre, at folk, der opnåede dansk statsborgerskab, havde en vis dannelse (Rytter og Pedersen 2011, 17).

Samtidig med at forskellige indskrænkninger af landets minoriteters råderum blev politisk vedtaget, blev der også iværksat forskellige politiske initiativer, der havde til formål at styrke de danske værdier og den danske kulturarv. Denne såkaldte 'kulturkamp', der kan ses som udtryk for det antropologen Ralph Grillo kalder en 'kulturel ængstelse' (Grillo 2003), karakteriseret af en frygt for at miste værdsatte nationale værdier som fx sprog, territorium, selvforståelse, identitet osv., ses måske mest konkret i VK-regeringens lancering af forskellige kanoner som Kulturkanonen,¹⁹ Historiekanonen²⁰ og Demokratikanonen,²¹ der havde til formål at sikre de danske værdier – mere eller mindre implicit mod det, den daværende kulturminister Brian Mikkelsen betegnede som "en middelalderlig muslimsk kultur".²² Foruden at vægte det, der blev opfattet som særligt bevaringsværdige danske værdier, synes debatten omkring disse kanoner samtidig at positionere det særligt ikke-danske,

¹⁸ Indfødsretsprøven blev erstattet af statsborgerskabsprøve i 2014.

¹⁹ Kulturkanonen blev offentliggjort i 2006 og består af 108 værker fordelt på kunstarterne arkitektur, billedkunst, design og kunsthåndværk, film, litteratur, populærmusik, partiturmusik, scenekunst og børnekultur og var tænkt som en introduktion til den danske kulturarv, jf.

<http://kum.dk/servicemenu/publikationer/2006/kulturkontakten-nr-12-2006/>, besøgt 27.3.2015. Kulturkanonen kan downloades: http://kum.dk/uploads-/tx_templavoila/KUM_kulturkanonen_OK2.pdf

²⁰ Historiekanonen blev lanceret i 2006 af Undervisningsministeriet som 29 kanonpunkter. I 2009 blev den officielt effektueret i forbindelse med Fælles Mål – Historie, jf.

<http://uvm.dk/Service/Publikationer/Publikationer/Folkeskolen/2009/Faelles-Maal-2009-Historie>, besøgt 27.3.2015. Fælles Mål 2009 - Historie kan downloades:

http://www.uvm.dk/~media/Publikationer/2009/Folke/Faelles%20Maal/Filer/Faghaefter/090707_historie_1_2.pdf

²¹ Demokratikanonen blev offentliggjort i 2008 af Undervisningsministeriet og er tænkt som inspiration til debat om og forståelse af forudsætningerne for det moderne demokrati i Danmark, jf.

<http://pub.uvm.dk/2008/demokratikanon/>, besøgt 27.3.2015. Demokratikanonen kan downloades: <http://pub.uvm.dk/2008/demokratikanon/helepubl.pdf>

²² I en tale til det Konservative Folkepartis landsrådsmøde d. 25. september 2005 udtalte Brian Mikkelsen: "En middelalderlig muslimsk kultur bliver aldrig lige så gyldig herhjemme som den danske kultur, der nu engang er groet frem på det stykke gamle jord, der ligger mellem Skagen og Gedser og mellem Dueodde og Blåvandshuk". Talen blev bragt i sin helhed i *Jyllands-Posten* d. 29. september 2005, jf. (Mikkelsen 2005); se også (Qvortrup 2005).

hvilket medvirkede til en øget markering af et 'os' og et 'dem', en understregning af nationens interne Andre.

Både i praksis og som signalværdi har disse politiske initiativer haft stor indflydelse på hverdagslivet ikke mindst for mennesker med et mellemøstligt udseende, der som en konsekvens af sikkerhedsliggørelsen alene på grund af deres fænotypiske karakteristika er kommet i offentlighedens fokus og hermed udsættes for det Iram Khawaja kalder en "hypersynlighed" (Khawaja 2011, 278).

Andetgørende racialisering

Som Rytter og Pedersen pointerer, kan de integrationspolitiske ændringer, der er blevet foretaget, ses som resultatet af en stigende sammenkobling af islam og terrorisme, der som tidligere nævnt kan forstås i relation til orientalistiske forestillinger om islam og muslimer (Rytter og Pedersen 2011, 17). Denne kobling ses også i flere af de tolv tegninger af profeten Muhammed, som i 2005 blev bragt i Jyllands-Posten, og som udløste en krise, hvor de nationale medier, som Carsten Stage har pointeret, i høj grad deltog i konstruktionen af danskhedsforestillinger og i at betegnelsen 'muslim' i særlig grad blev den identitetskategori, der blev iscenesat som antitesen til 'det danske' (Stage 2011). Netop tegningekrisen²³ er også et eksempel på, hvordan der i løbet af de senere årtier er sket en forskydning i, dels *hvad* man kan sige om 'de fremmede', dels *hvem* der kan (eller mener at de er nødt til) at sige det. Forskydningen kan bl.a. spores i politikernes sprogbrug, hvor en stigende skepsis over for de fremmede har bevæget sig fra en marginal position til at indtage noget nær en "hegemonisk status" (Gad 2011, 61). Denne tendens i dansk integrationspolitik, hvor de fremmede og deres kultur har fået stigende (negativ) opmærksomhed, er blevet hjulpet på vej af aggressive mediekampagner (se bl.a. Andreassen 2005, 2007, Hervik 1999a, 2002b, 2003, 2012a, b, Madsen 2004.). Rikke Andreassen har blandt andet vist, hvordan tre overordnede fremstillinger af synlige etniske minoriteter har været fremherskende i medierne i 90'erne og 00'erne, henholdsvis historier om undertrykte indvandrerkvinder, historier om indvandrerkvinders brug af tørklæde samt historier om unge etniske minoritetsmænd som værende voldtægtsforbrydere (Andreassen 2007, 10-11). Disse stereotype fremstillinger medvirker ifølge Andreassen i konstruktionen af synlige minoriteter som en forholdsvis homogen gruppe af mennesker, der repræsenterer en umoderne, udemokratisk,

²³ At krisen omkring tegningerne i en dansk kontekst primært er blevet refereret til som 'Muhammedkrisen' – og ikke som 'tegningekrisen' eller 'karikaturkrisen', som det gør sig gældende i resten af verden – er som Kirsten Simonsen og Lasse Koefoed har påpeget et eksempel på, hvordan navngivning kan fungere som et væsentligt element i en symbolsk magtudøvelse (Koefoed og Simonsen 2010, 166-167).

voldelig og mandsdomineret kultur – en kultur, der kontrasterer og hermed medvirker til at konstruere og konstituere bestemte forestillinger om dansk seksualitet, ligestilling og kvindefrigørelse. I konteksten af mit eget arbejde er især den sidstnævnte overordnede fremstilling af synlige mandlige minoriteter som seksuelt aggressive (og koblet til voldssager og overgreb) interessant. Sådanne fremstillinger og koblinger er ifølge Andreassen med til at skabe en stereotyp opfattelse, der bygger på forestillinger om hyperseksualitet og om synlige minoritetsmænd som værende en trussel mod danske kvinder (Andreassen 2007, 167). Ved således at tillægge den farvede maskuline krop en seksuel fare bliver vold og voldtægter i stigende grad koblet med etnicitet og race, dvs. med den ikke-etniske dansker og ikke-hvide del af den danske befolkning (Andreassen 2007, 235).

Den tendens, som Rikke Andreassen beskriver, kan forstås i forlængelse af Sara Ahmeds koncept om "stranger danger" (Ahmed 2000, 32-37), hvor Ahmed anfører, hvordan projektioner af farlighed på figuren af den fremmede, synes at tillade forestillingen om 'hjem' som et beboeligt, gennemgående trygt og værdifuldt rum. Ved at antage, at det er dem, man ikke kender, der er kilden til fare, etableres, styrkes og legitimeres 'vi-et' i samfundet. Hermed kommer de fremmede figurer gennem deres blotte tilstedeværelse på gader og i samfundets 'rene rum' til at udgøre en fare og konstituerer hermed det, Sara Ahmed betegner som "stranger danger" (Ahmed 2000, 32-37).

Endvidere synes en sådan observation at understrege, at det perspektiv på ikke-europæisk immigration, som har været dominerende siden Anden Verdenskrig og som er blevet og fortsat bliver italesat som funderet i kulturelle forskelle, i høj grad også trækker på andre diskurser, herunder en biologisk funderet race-forskellighed (se bl.a. Andreassen 2014, Balibar 1991, Goldberg 1993, Gullestad 2004, 2006a, 2006c, Hervik 1999b, Stolcke 1995). Gullestad taler i denne sammenhæng om "an increasing 'biologisation' of common-sense thinking about social relationships", der ligger til grund for det, hun betegner som en "neo-ethnification" eller "ethnonationalism" (Gullestad 2006a, 87). En sådan etnonationalisme kan forstås som et sammentømret sæt af specifikke forståelser om geografi, historie, kultur, religion og opfattelse af hudfarve og herkomst. I dette forestillede geografiske rum fungerer en 'fremmed fremtræden' (fx et udenlandsk udseende som brun hudfarve, mørkt hår og brune øjne eller et udenlandsk efternavn) som markører for kulturel forskellighed og social distance (Gullestad 2006b, 302).

Ligeledes har den franske filosof Etienne Balibar argumenteret for, at selvom ingen nation i realiteten besidder en 'naturlig' etnisk base, bliver befolkningen indenfor de nationale rammer delt op i forhold til etnisk dominans og konstrueret som fiktive etniske enheder. Han taler i denne sammenhæng om en nations 'fiktive etnicitet', der konstrueres på baggrund af to primære redskaber, hen-

holdsvis sprog og race, der i komplementært samarbejde muliggør, at 'folket' kan repræsenteres som en absolut, autonom enhed. Både sprog og race udtrykker nemlig ideen om, at den nationale karakter (den nationale 'sjæl') er iboende i folket, og begge tilbyder muligheden for at transcendere egentlige individer og politiske relationer for derigennem at naturalisere den enkeltes nationale tilhørsforhold (Balibar 1991, 96). Balibar kritiserer denne ide om en 'national sjæl' ud fra to betragtninger: For det første er et sprogligt fællesskab, på trods af at det opfattes som centralt placeret i konstruktionen af nationen, ikke nok til at producere etnicitet. Sprogfællesskab er "a community in the present" (Balibar 1991, 99), der producerer følelsen af, at det altid har eksisteret, men som ikke udstikker eller fastlægger en retning for efterfølgende generationer. Ens modersmål er ikke nødvendigvis ens (biologiske) mors hovedsprog – hvilket bl.a. er gældende for langt størstedelen af de mennesker, jeg har talt med. At beherske det danske sprog til fulde er dermed ikke ensbetydende med, at man identificerer sig selv – og identificeres – under den fiktive etnicitet som dansker.

For det andet er et fællesskab baseret på race, modsat de sproglige fællesskaber, ikke en praksis, der i realiteten kan være fælles for alle individer, der former en politisk enhed. At basere ideen om en national kerne på racial enshed er dermed det, Balibar betegner som en "second-degree fiction" (Balibar 1991, 99). Som det kommer til udtryk gennem Balibars ide om fiktiv etnicitet, skal race – og heraf racialisering – altså forstås som noget flertydigt, foranderligt og ustabilt, og ikke som det ofte foregives at betegne noget naturligt, uforanderligt og indlysende, ligesom et sprogligt fællesskab udelukkende skaber lighed mellem individer ved simultant at 'naturalisere' de sociale uligheder gennem lingvistiske praksisser (Balibar 1991, 99-100). I denne sammenhæng har også Paul Gilroy argumenteret for, at det er mobiliseringen af sådanne mytiske versioner om en etnisk absolutisme eller en absolut kulturel identitet – "the fantasy of frozen cultures" (Gilroy 2000, 13) – der er med til at opretholde ideen om autentiske og historiske nationer og herigennem medvirker til at rationalisere hvem, der har den rette nationale identitet til at befinde sig inden for nationens grænser, og hvem der er "out of place" (Gilroy 2000, 32).

I forlængelse af sådanne betragtninger sættes både de andetgørende integrationspolitikker og ideen om nationens interne Andre i perspektiv som forståelser, der er nødvendige korrektiver til forestillingerne om det nationale som identifikationsrum. Jeg vil derfor i det følgende se nærmere på, hvordan andetheden konkret erfares for derigennem at kunne beskrive rummet mellem det nationale og det Andet som et, hvor ideer om hjem får betydninger, der ikke udelukkende er funderet på geografisk, racial eller sproglig enshed. Samtidig vil jeg på baggrund af mine samtalepartneres for-

tællinger belyse, hvordan andethedserfaringen påvirker deres navigation i forhold til identifikationer og dagligdagens vaner.

Erfaret andethed

Spørgsmålet om den Andens erfaringer er en væsentlig diskussion inden for postkolonialismen, hvor eksempelvis Edward Said i sin kritik af den vestlige verdens koloniale overherredømme pointerede den ulige magtrelation mellem Orienten og Occidenten ved indledningsvist i sin bog *Orientalism* at citere Karl Marx med ordene: "They cannot represent themselves; they must be represented" (Marx i Said 2003 [1978]). Ligeledes har Gayatri Chakravorty Spivak provokerende spurgt: "Can the subaltern speak?" (Spivak 1988) i en henvisning til, at selv om de andetgjorte råber og skriger for at få deres budskab ud, besidder de ikke en position, hvor deres udtryk opnår et dialogisk ytringsniveau. Ytringen bliver dermed aldrig en egentlig "transaction between speaker and listener" (Spivak i Landry og MacLean 1996, 289).

Oplevelsen af et at blive udpeget som en fremmed er måske mere end af nogen anden blevet beskrevet af Frantz Fanon. I bogen *Black Skin, White Mask* (Fanon 2008 [1952]) vender han flere gange tilbage til en episode, hvor en lille dreng peger på ham og til sin mor siger: "Look, a Negro! [...] Mama, see the Negro! I'm frightened!" (Fanon 2008 [1952], 84). I hans beskrivelse af, hvordan hans sorte krop i denne situation blev "sealed into that crushing objecthood" (Fanon 2008 [1952], 82), er en af de centrale pointer, hvordan han adopterer den hvide mands blik på sig selv. Blikket fikserer ham og fastholder ham i et bestemt billede af sig selv, som han oplever i en slags tredjepersonsbevidsthed. Tilsvarende har W.E.B. Du Bois beskrevet det som et vilkår for sorte mennesker, at de ser sig selv gennem andres (de hvides) øjne, hvilket giver en dobbeltbevidsthed, idet det enkelte individ hermed tvinges til at reflektere over, hvordan andre ser en, og således må pendle mellem synet på egen gruppe indefra og udefra (Du Bois 2008 [1903], 6).

Den levede erfaring af ikke at blive anerkendt som medborger er dermed ofte funderet i hverdagens møder og aktiviteter som en erfaring af andethed – en erfaring af at blive underlagt et andetgørende blik. Dette er ofte blevet fremhævet i mine samtaler med folk som noget, der påvirker deres opfattelse af sig selv som borgere i Danmark, hvor deres identifikationsprocesser udspiller sig som stadige kampe om anerkendelse.

Mødet med 'systemet'

Med udgangspunkt i Frantz Fanons fænomenologiske analyser af levede erfaringer arbejder Sara Ahmed med det, hun kalder ”a phenomenology of 'being stopped'” (Ahmed 2006, 2007). Dette begreb beskriver, hvordan orientalismens og racismens udformning af sociale rum blokerer bestemte personers mobilitet, rækkevidde og aktivitetsniveau, og hvordan disse mennesker i mødet med staten eller 'systemet' (dvs. politiet, retssystemet, læreren, dørmanden osv.) oplever at blive gjort til den Anden. Sådanne møder med 'systemet' er et udtryk for en ulige magtrelation, hvor mennesker ikke alene oplever at blive produceret som en Anden, men i situationen også må acceptere, at de bliver blokeret, tilbageholdt eller forvist fra stedet, fordi der, som Koefoed og Simonsen videre har påpeget, er tale om et møde, der er baseret på ”statens legitime monopol på voldsmidlerne” (Koefoed og Simonsen 2010, 94).

I praksis kommer sådanne oplevelser af at blive stoppet til udtryk på mange forskellige måder og i mange forskellige kontekster. Flere af mine samtalepartnere har refereret til oplevelser i uddannelsessystemet, hvor de af lærere fx gentagne gange (ifølge dem selv) unødigt er blevet smidt uden for døren, er blevet beskyldt for at snyde i prøver eller for ikke selv at have lavet deres skriftlige arbejde – og af den grund fx er blevet sat til at tage prøven om eller skrive en ny stil. Ligeledes har samtlige af de unge brune mænd, jeg har talt med, beskrevet, hvordan de ofte nægtes adgang til natklubber og diskoteker (mere eller mindre eksplicit) på grund af deres hudfarve eller hvordan de har oplevet at blive smidt ud af cafeer, stemplet som 'ballademagere' eller 'bandemedlemmer'. Dette er erfaringer, som mine samtalepartnere har fremholdt som helt normale og noget, de derfor navigerer i forhold til, når de skal i byen. Hermed afskæres personerne fra de rum og sociale sammenhænge, som diskotekerne, natklubberne og cafeerne udgør, samtidig med at disse rum får karakter af at være særligt forbeholdt lyserøde danskere.²⁴

Mange har ligeledes erfaringer med at blive stoppet af politiet uden specifik årsag og at blive forbundet til kriminelle handlinger på grund af deres blotte tilstedeværelse på specifikke gader og i specifikke kvarterer. Som rapperen Ahmad (alias Dirty A) for eksempel fortæller:

Hvis man fx sidder fire gutter i en bil – ikke at man sidder og gør noget ulovligt, med vinduerne åbne og kaster æg på andre biler, men bare at man synes, at det er hyggeligt, at man sidder fire gutter i en bil. Men med politiets øjne, synes de, at det ser mistænkeligt ud, og at der er en god grund til at stoppe ... 'hvad har I på jer, som I ikke må ha'?'. Det har jeg prøvet totalt mange

²⁴ Diskrimination og forskelsbehandling i nattelivet har i løbet af de sidste år fået en del opmærksomhed i medierne ikke mindst som følge af kampagnen *Diskriminalitet*, hvortil rapperen Babak Vakili var en af initiativtagerne. Se fx <https://www.youtube.com/watch?v=ENlprKkn67o>, besøgt 22.3.2015.

gange. Hvor man fx er på vej til stranden eller har virkelig travlt med noget. Hvis man fx er på vej til studiet i Høje Taastrup, sidder fire gutter i en bil og bare er på vej derned, så kan man godt blive stoppet af politiet. Og det er rigtig provokerende. Jeg kan godt forstå, at de stopper en, hvis vi kører for hurtigt eller sidder uden seler, eller hvis chaufføren har en telefon oppe ved øret og kører med en hånd. Men jeg ser ikke nogen grund til, at de stopper os, bare fordi vi sidder fire gutter i en bil. Der sidder også nogle gange fire kvinder i en bil. (Samtale 30.6.2012)

Ifølge Ahmad, der er født og opvokset på Nørrebro, gør sådanne møder med politiet, at man oparbejder en følelse af, at politiet ”ikke [tænker] med hjernen, de tænker med øjnene, med fordomsøjnene” (Samtale 30.6.2012). Forskellige forskere har i tråd med Ahmads observation påpeget, hvordan politifolk ofte opfatter brun pigmentering som tegn, der giver anledning til mistanke om kriminalitet (Andreassen 2005, 115, Ansel-Henry og Jespersen 2003, Finstad 2000, 93, Holmberg 1999, 137).

Ramin er en anden, der har flere erfaringer med at blive tilbageholdt af politiet. For nogle år tilbage blev han bl.a. sigtet for voldtægt, og tilbragte tre måneder i fængsel, inden anklagen blev trukket tilbage. Som han forklarer, var det politiet, der havde kørt størstedelen af sagen mod ham – efter at pigen, der havde anmeldt ham, havde trukket anklagen tilbage. Han har beskrevet episoden sådan:

Ramin: Jeg har været inde og sidde. Jeg blev sigtet for noget, jeg ikke havde gjort. Jeg kom ind og sidde tre måneder i varetægt. Jeg mistede min uddannelse, min lejlighed, jeg mistede alt hvad jeg havde.

KR: Hvad blev du sigtet for?

Ramin: Jeg blev sigtet for voldtægt. Jeg var sammen med en pige på et toilet, og det næste hun gør, det er at ... og vi gjorde ikke en gang noget. Jeg blev også frikendt bagefter. Men alligevel, tre måneder af mit liv har jeg tilbragt i fængsel på grund af den fucking ho. Og der er også noget *stempel* over det, for det var politiet der kørte sagen, ikke hende. Hun var usikker, kom med fire forskellige forklaringer. Hun løj. Men politiet kørte sagen videre. Fordi jeg var udlænding. Og da jeg skulle hen og få mit kørekort bagefter, sagde betjenten til mig: 'Hvordan fanden er du blevet løsladt?' Så kiggede jeg bare på ham og rystede på hovedet. Hvad fanden skal jeg sige til sådan en idiot? Bare giv mig mit kørekort. Han vil altid have det syn på mig. Og det kan jeg ikke ændre. Men jeg kan lave min musik, og jeg kan motivere folk til at se større end det. Til at se forbi alt det der bullshit. Hvis du slukker lyset, er vi alle sammen sorte. (Samtale 31.1.2013)

Ligesom andre af mine samtalepartners fortællinger om sammenstød med politiet viser Ramins historie, hvordan han underlægges en negativ og stereotyp forestilling om unge etniske minoritetsmænd som værende kriminelle og seksuelt aggressive – som hyperseksuelle og hermed en potentiel seksuel trussel (Andreassen 2007, 10-11). Dette er en stereotyp forestilling, som Ramin selv kæder sammen med, at han blev set på som 'udlænding'. Ramins historie beskriver dog også, hvordan den

andetgørende stereotypificering, han blev underlagt, i bogstaveligste forstand lagde forhindringer ud for hans livsplaner. I første omgang i form af en konkret fængsling, der som han selv beskriver trak i langdrag – men også senere i forhold til hans uddannelse, som han pga. af fængslingen ikke var i stand til at følge. Endvidere er det interessant, ud fra et stereotypificeringsperspektiv, at han efter at sigtelsen blev frafaldet, oplevede at han blev fastholdt i billedet som 'skyldig'.

Grundlæggende for fortællingerne om at blive stoppet er, at den bestemte andethed, mine samtalepartnere underlægges, konstrueres i et intersektionelt samspil mellem deres køn, deres race/etnicitet og deres alder – og nogen gange også deres formodede 'klasse' udtrykt gennem tøj, adresse osv. Hermed understreger fortællingerne tendensen til at positionere og betragte unge, etnisk fænotypisk markerede mænd som problematiske og som potentielle ballademagere (se også Andreassen 2007, Gilliam 2006, 2008, Jensen 2007, Khawaja 2011, Staunæs 2004, Vitus 2013). Endvidere synes det at være et generelt træk, at erfaringerne om at blive stoppet af 'systemet' – om det er af lærere, af dørmænd eller af politiet – skaber følelser af vrede, ydmygelse, frustration og afmagt. En følelse af at være andenrangsborger i det samfund, hvor de bor og lever, og af at blive forskelsbehandlet udelukkende på baggrund af ens fænotypiske fremtræden.

Blikkene og de kropslige møder

Den andetgørelse, som mine samtalepartnere har udtrykt, at de til stadighed erfarer, foregår imidlertid også i dagligdagssituationer gennem kropslige møder, enten gennem verbale stemplende tilråb som fx 'perker' eller gennem et andetgørende blik. Som Ramin forklarer:

Vi udlændinge, vi ved godt, at vi er anderledes. Vi har altid været anderledes, vi er altid blevet kigget på som anderledes. Så accepterer man, at man er anderledes. Man bliver vant til de blikke, som folk giver en, og det gør også en lidt stærkere. (Samtale 31.1.2013)

Som den sociale aktivist, feminist og forfatter bell hooks har fremhævet, er der altid magt forbundet med, hvem der kan se på andre og kan bedømme og forvente noget, og hvem der bliver betragtet og hermed oplever sig som sete, synlige og underlagt et bedømmende blik og dets forventninger (hooks 1992). Til at begrebs sætte det blik, som mennesker, der fænotypisk skiller sig ud med brunt hår og brun hudfarve, mødes med i det danske samfund, benytter Iram Khawaja Foucaults begreb om panopticisme (Khawaja 2011). Panopticisme er ifølge Foucault en bestemt fysisk og social organisering af tid, rum og kontekst, der implicerer en kropsligt indlejret tilblivelsesproces, hvor mennesket overalt og uophørligt gøres til genstand for et normaliserende og disciplinerende blik

(Foucault 1977; se også, Khawaja 2011, Rose 1996,). Sådanne blikke kan altså forstås som udtryk for en subtil magtrelationel proces, baseret på disciplinerende diskurser, der har til hensigt at lære den enkelte at navigere i specifikke sammenhænge (Khawaja 2011, 271; se også, Rose 1998).

Som Fanon har beskrevet bliver en person, der underlægges et sådant disciplinerende blik offer for sin egen kropslige fremtræden: "I am overdetermined from without. I am the slave not of the "idea" that others have of me but of my own appearance" (Fanon 2008 [1952], 87). Denne determinering bevirker, at man føler sig fængslet i rollen som den Anden og hermed føler sig forvredet, dislokaliseret og immobil: "I am dissected under white eyes, the only real eyes. I am fixed" (Fanon 2008 [1952], 87). Med andre ord er der tale om både en determinering *udefra*, hvor den Anden fanges i den koloniale produktion af abstrakte (hvide) rum og en determinering *indefra*, som Fanon beskriver i mødet med den lille franske dreng (se side 62); en form for internalisering af en historicitet, der gjorde ham ansvarlig ikke alene for sin egen krop, men også for sine forfædre og sin race (Fanon 2008 [1952], 84). I mødets relation blev et sæt af historier, myter og legender (gen)åbnet, hvilket bevirkede, at Fanon blev overtaget og infiltreret af et hav af stereotyper, der så at sige definerede hans oplevelse af sig selv som set udefra: "Consciousness of the body is solely a negating activity. It is a third-person consciousness. The body is surrounded by an atmosphere of certain uncertainty" (Fanon 2008 [1952], 83).

En sådan tredjepersonsbevidsthed ses også hos rapperen Marwan, der fortæller, hvordan han gennem folks blikke altid fornemmer, at han i det umiddelbare møde med mennesker (be)dømmes. Når folk ser ham, fornemmer han ofte, at de bliver "bange", som han forklarer, "pga. den måde jeg ser ud på [...] og har denne her karakteristiske måde at tale på" (Samtale 10.3.2014). Marwan fortsætter i sin beskrivelse:

Jeg ved selvfølgelig ikke, om det er en rigtig fornemmelse, men det er sådan noget, man kan fornemme nogle gange. [...] Lige meget hvad, folk der ikke kender mig, de tænker et eller andet. De får et billede af, hvem jeg er, når de kigger på mig. De er allerede sådan bedømmende over for mig – på den gode måde eller den dårlige måde. På grund af udseendet. Udseendet. Det tror jeg. (Samtale 10.3.2014)

Rapperen Ataf oplever den samme følelse af at blive målt og vejjet ved sin blotte tilstedeværelse i et givent fællesskab, når han færdes offentlige steder i København, hvor han er født, opvokset og stadig bor, hvorfor han har udviklet en slags 'sensor', der gør, at han fornemmer, om han er velkommen eller uønsket i det fællesskab, han træder ind i. Usikkerheden omkring aldrig at vide, hvorvidt

man er ønsket eller ej, påvirker dog i høj grad hans færden i det offentlige rum. Bl.a. sætter han sig aldrig ind på cafeer:²⁵

Jeg sætter mig aldrig ind på caféer. [...] Jeg kan godt gå ind og købe en eller anden juice eller kildevand, men hver gang jeg går ind, kan jeg se at folk laver den her: 'Hvad laver du her?' Og det er ikke hadsk, det er ikke noget med ... det er sådan lidt undrende. Forstår du, hvad jeg mener? Jeg bor i det her land, jeg er født og opvokset her, og jeg er lige så dansk som du er, med mindre at jeg ikke er det? Hvad siger du? Forstår du, hvad jeg mener? Og de fleste indvandrere – og jeg tror også handicappede og homoseksuelle, andre minoriteter – danner et filter, en sensor, hvor du godt kan mærke 'arh, du kan ikke li' mig' eller 'du er lidt usikker omkring mig' eller ditten og datten, ikk'? (Samtale 7.9.2010)

Som det kan læses ud af Atafs forklaring, synes han på ingen måde, at det er i orden, at han underlægges et 'hvad laver du her-blik', når han kommer ind på en cafe. For som han cementerer, er han "lige så dansk" som de mennesker, han fornemmer, sender ham blikkene. Alligevel vælger Ataf – i hvert fald i ovenstående beskrevne situation – ikke at konfrontere blikkene ved fx at sætte sig ned og dermed påtvinge sig en plads i det givne fællesskab. Med Fanon kan man sige, at han desorienteres af blikkene og derfor udvikler nogle handleplaner, hvor han mindst muligt bliver konfronteret med blikkene. Dette ligger ikke langt fra Fanons beskrivelse af, hvordan han bevæger sig i hjørnerne for at undgå folks blikke:

I slip into corners, and my long antennae pick up the catchphrases strewn over the surface of things—nigger underwear smells of nigger—nigger teeth are white—nigger feet are big—the nigger's barrel chest—I slip into corners, I remain silent, I strive for anonymity, for invisibility. Look, I will accept the lot, as long as no one notices me! (Fanon 2008 [1952], 87-88)

Den inkluderende andetgørelse

Som Kirsten Simonsen og Lasse Koefoed pointerer rettes den analytiske opmærksomhed i visse studier (se bl.a. Dyrberg 2000, Pred 2000, Wren 2001) oftest mod, hvordan den fremmede konstrueres som den Anden og ekskluderes fra det forestillede nationale fællesskab. Enten i forbindelse med immigranter, der kommer udefra og ønsker adgang til det danske samfund, og som konstrueres som en trussel for dette fællesskab, eller som en intern 'forureningskilde', der truer 'vores' værdier og underminerer 'vores' måde at leve på (Koefoed og Simonsen 2010, 24-25). I sådanne studier for-

²⁵ Dette fortalte Ataf mig paradoksalt nok, mens vi sad på en cafe og talte sammen – en cafe som jeg (efter mange overvejelser) havde valgt til mødested, fordi jeg havde en formodning om, at det var et sted, Ataf kunne finde på at komme. Atafs udtalelse fik mig i endnu højere grad end tidligere til at reflektere over de steder jeg mødtes med folk, hvis de ikke selv ville komme med forslag.

bindes eksklusioner og negative konstruktioner af den fremmede med væksten af national populisme, højrenationalisme og en stigende xenofobi og racisme, og opmærksomheden er ofte rettet mod, hvordan den fremmede omformes til en fjende og dermed bliver offer for kulturel racisme og nationalisme.

Spørgsmålet om hvordan den Anden inkluderes i en genopfindelse af multikulturelle og kosmopolitiske forståelser af nationen er ofte mindre belyst, men ikke desto mindre lige så væsentligt i en samlet forståelse af andetgørelsesprocessen. Som Sara Ahmed pointerer, er denne inklusion nemlig præget af en dobbelthed, hvor "[t]he stranger becomes incorporated into the 'we' of the nation at the same time as that 'we' emerges as the one who has to live with it (cultural diversity)" (Ahmed 2000, 95). I inklusionen af den Anden konstrueres der, ifølge Ahmed, nye grænsedragninger og hierarkiske differentieringslinjer mellem grupper af fremmede, der bydes velkommen, og søges inkluderet i det forestillede fællesskab, og de grupper af uønskede fremmede, der udelukkes fra det nationale fællesskab. Som Koefoed og Simonsen i forlængelse heraf har påpeget, synes selve den handling, det er at byde den fremmede velkommen og at give vedkommende en plads i samfundet, i sig selv således at producere den fremmede (Koefoed og Simonsen 2010, 25-26).

Reza, der er producer, er en af de få, som jeg har talt med, der generelt ikke erfarer at blive betragtet som 'udlænding' eller 'fremmed' – noget han kæder sammen med, at han fx drikker øl og spiser svin og ikke er muslim. Samtidig har han, ikke mindst da han var yngre, tit oplevet, at han i denne inklusion ofte er blevet sat i kontrast til de 'andre Andre', forstået som de 'uønskede Andre':

Da jeg var barn, og jeg gik i folkeskole, så var der nogle der altid sad og snakkede om perkere foran mig. Altså mine venner. Og de var altid sådan: 'du er ikke ligesom dem, Reza. Du spiser jo svin'. Men de forstår jo ikke, at jeg har tætte venner, der er ligesom dem. Og de forstår jo ikke, at jeg jo er en udlænding, så når de sidder og snakker sådan, så rører det jo en. (Samtale 15.9.2014)

Sådanne situationer, hvor Reza produceres som en slags grænsefigur, medvirker også til en forskelsproduktion, der i lige så høj grad som eksklusionsmekanismen skaber ideen om de fremmede, som dem der ikke lukkes ind. Flere andre af de rappere, jeg har talt med, har lignende erfaringer af at blive andetgjort i selve inkluderingen af dem i forskellige sociale rum.

Rapperen Erkan, der er uddannet skolelærer, har blandt andre forklaret, hvordan han ofte mødes med kommentarer om, hvor flot det er, at han har taget en uddannelse og er blevet skolelærer – og at han er 'dygtig'. Som han har forklaret, fornemmer han dog tit, at hans 'dygtighed' sættes i forhold til hans minoritetsbaggrund og hans positionering som det, han kalder "en indvandrer, der går i hiphoptøj og har den der attitude" (Feltnoter 10.10.2010). I anerkendelsen af hans succes ligger

således en implicit andetgørelse, hvor han inkluderes som en 'ønsket fremmed', men hvor han fornemmer, at hans præstation (at tage en uddannelse, at være 'dygtig') sættes i relation til 'andre Andre' – og altså ikke til 'andre medborgere' i Danmark i sin helhed.

Ligeledes har rapperen Babak forklaret, hvordan hans identitet, da han var yngre, i vid udstrækning var bundet op på netop at være 'indvandrer', og at han var 'sej' fordi han var 'klog'. Denne identifikation som en 'klog (og derfor sej) indvandrer' gav imidlertid på et tidspunkt 'bagslag', som han siger, hvor han begyndte at tvivle på, om folk kun påpegede hans intelligens, *fordi* han var indvandrer. Som han forklarer det, så kan denne fornemmelse af konstant at blive målt og vejet i forhold til det at være 'indvandrer' meget let blive internaliseret i en sådan grad, at man selv begynder at tvivle på om ens 'dygtighed' og 'intelligens' er reel, eller om den udelukkende fremhæves netop fordi, man er "en indvandrer, der har noget at sige, og det er ekstra godt, fordi det er usandsynligt, at det sker" (Samtale 8.7.2010). Som han uddybende bemærker: "Jeg kender mange andre, der er lige så begavet som mig og mere, og dem klapper man ikke på skulderen på samme måde, fordi de ikke er indvandrere" (Samtale 8.7.2010).

Håndtering af andetgørelse

Som vi har set i ovenstående erfares andethed på mange områder – lige fra konkrete blokeringer af ens bevægelighed til kropslige møder, hvor man på baggrund af ens visuelle fremtræden underkastes et andetgørende, disciplinerende blik og til det, man kan kalde en 'inkluderende andetgørelse', hvor man sættes i kontrast til 'andre Andre' i stedet for til 'andre borgere' i det danske samfund som helhed. For samtlige af de mennesker, jeg har talt med, medfører erfaringer af disse former for andetgørelse følelser af vrede, frustration og til tider ydmygelse. De mennesker, jeg har talt med, reflekterer og håndterer imidlertid deres erfaringer på forskellig vis og ofte forskelligt fra situation til situation.

Michel De Certeau skelner i denne forbindelse mellem på den ene side *taktikker* som de manøvreringer, der foregår inden for nogle rammer, der er afgrænset af andre i det givne sociale rum, og på den anden side *strategier*, som noget der udspringer af et overblik og en kapacitet til at danne og forstærke et rum for handling: "[A] tactic is determined by the *absence of power* just as a strategy is organized by the postulation of power" (de Certeau 1984, 38, kursivering i original), som de Certeau skriver. Hvor taktikker i de Certeaus optik således anvendes af personer, der mangler magt til at bryde med de rammer, der sættes for deres handlefrihed, så anvendes strategier af personer, der i

besiddelse af magt og indflydelse til at bringe deres vilje i anvendelse. Hvor en person, der navigerer ud fra taktikker konstant er nødt til at “manipulate events in order to turn them into ‘opportunities’” (de Certeau 1984, xix), udføres strategier af ”a subject of will and power” (de Certeau 1984, xix), der er i stand til at akkumulere fordele over tid og hermed opnå en vis uafhængighed i forhold til de eksisterende vilkår (de Certeau 1984, 36).

På et overordnet analytisk plan kan de Certeaus skelnen mellem taktikker og strategier bruges til at belyse min empiri. Hvor begrebet taktikker kan hjælpe til at illustrere de selvobjektiveringsprocesser, der udspringer af manglende ressourcer til at overkomme og bryde med den andetgørende definitionsmagt i konkrete situationer – som fx at blive hjemme fra byen, fordi man alligevel forventer at blive mødt med afvisning eller at undlade at sætte sig ned på de cafeer, hvor man føler, at man mødes med et andetgørende blik – beskriver begrebet strategier modsat handlinger, som kan foretages for at bryde fri fra det andetgørende blik. En sådan strategi kommer fx til udtryk i Babaks initiativ *Diskriminalitet*, der var en kampagne mod diskriminering i nattelivet, som havde til formål at oplyse og hermed forhåbentlig ophæve de blokeringer, som brune unge konfronteres med i nattelivet. Andre har udtrykt, hvordan de fx næsten altid husker at barbere sig for herigennem at forsøge at undvige de stereotype og orientalistiske forestillinger, de mødes med. Som Ramin udtrykker det: ”Hvis jeg fx ikke barberer mig, kan jeg sagtens se, hvordan folk ser på mig” (Samtale 31.1.2013).

Ramins valg om at barbere sig udtrykker et mellemtilfælde og på baggrund af min empiris kompleksitet, så synes skellet mellem strategier, som noget der er forbeholdt mennesker i besiddelse af magt, og taktikker som værende forbeholdt mennesker, der mangler magt, at være problematisk. Som antropolog Christina Bækkelund Jagd også har pointeret, så risikerer man at ende i en dikotomisk skelnen mellem ’de magtfulde’ og ’de undertrykte’ – i hvert fald, hvis man fastholder det perspektiv, at man som subjekt navigerer *enten* på den ene *eller* den anden måde (Jagd 2007, 313-314). Som det kommer til udtryk i min empiri, synes mine samtalepartnere nemlig konstant at skifte mellem at navigere taktisk og strategisk alt efter den specifikke situation. Endvidere synes der at være en generel tendens til at forsøge at sætte sig ud over eller hæve sig op over andetgørelsen ved netop at vælge ikke at italesætte eller konfrontere den. Denne tendens begrundes af flere med, at de ikke har lyst til at bruge negativ energi på det. Som Reza fx udtrykker det: ”I bund og grund er det bare negativitet, og det gider jeg ikke” (Samtale 15.9.2014).

Ligeledes synes brugen af ironi og humor og det at ’spille med på fordommene’ at være vigtige strategier, der i specifikke situationer anvendes til at modgå forudindtagede forventninger og tvinge modparten til at tvivle på sit eget verdensbillede. Selv har jeg fx oplevet at blive mødt med be-

mærkninger som ”nu sidder de alle i spjældet”, som Amir fra BazarMusicShop henkastet sagde til mig, en dag, hvor vi var i studiet sammen, og jeg faldt over en bunke CD’er med et cover, der forestillede en gruppe brune drenge i teenagealderen, som står og kaster håndtegn. Da jeg forundret så på ham og sagde noget à la ”nå, okay” brød han sammen af grin og forklarede, at det bare var en joke og pointerede, at jeg faldt ”pladask i” (Feltnoter 15.6.2010). Ved at komme de fordomme om brune unge mænd, som Amir formodede, at jeg havde, i forkøbet, bragte han mig i en situation, hvor jeg følte mig som den fordomsfulde.

Rapperen Erkan har i tråd hermed beskrevet, hvordan han håndterede de fordomme, han blev mødt med, da han fortalte sine kollegaer på den ungdomsskole, hvor han arbejder, at han var blevet forlovet:

Da jeg blev forlovet, og jeg sagde til folk ’hey, jeg er blevet forlovet’, så svarede nogle ’hey, det kom da pludseligt. Er det med din kæreste eller med en anden en?’ Og så er jeg sådan ’ja, min mor kom med et billede, og så syntes jeg sgu, at hun var meget pæn, og så gjorde jeg det kraftedeme. Hey, jeg er blevet forlovet jeg er glad’. Så lever man op til deres fordomme, der bare ligger et eller andet sted gemt. Så lever man op til dem, selvom de aldrig nogensinde havde forventet det, for ’Erkan, han er jo god nok’. Og det kan jeg godt lide, nogle gange at leve op til den der lille fordom, der kan være der. For så ender det med, at det er mig, der griner og kan sige ’Hey, hvad tror du helt ærligt? Jeg har sgu da ikke set noget billede, come on’. For at få den lidt væk. Så at spille med på fordommene. (Samtale 27.6.2013)

Ved at spille med på de fordomme, han blev mødt med, for derefter at punktere selv samme fordomme formåede Erkan således at vende magtrelationen i den specifikke samtale. Antropologen Phyllis P. Chock, der gennem sit feltarbejde blandt grækere i Amerika beskæftiger sig med komplementære aspekter af etnicitet og ironi, har i denne sammenhæng påpeget, hvordan ”speakers can, through irony, reveal the descriptive emptiness of ethnic categories even as they deploy them in moralizing discourses” (Chock 1987, 351). Ironien er således både et værktøj, der bruges til at formidle et opgør med fordommene, samtidig med at det sætter folk i stand til selv at praktisere et sådant opgør i dagligdagen. Ironiens underliggende betydning bliver her en form for *empowerment*.

Som jeg vil komme nærmere ind på i de følgende kapitler er rapmusik og ikke mindst det at skrive og indspille raptekster også en måde, hvorpå mange af mine samtalepartnere bearbejder og håndterer deres oplevelser og erfaringer af at blive andetgjort. ”Man får afløb for den igennem rap”, som rapperen Babak har sagt (Samtale 8.7.2010).

Identifikationer mellem kategorier

Tanker om identifikation og positionering har ofte fyldt meget i de samtaler, jeg har haft med folk, hvor den andetgørelse mine samtalepartnere erfarer, påvirker den enkeltes måde at fortælle sig selv for omverdenen. Spørgsmålet om hvordan både den offentlige debat om synlige minoriteter som 'andre' og de levede hverdagserfaringer påvirker den enkeltes identifikationsproces forudsætter et blik, der opfatter identitet som en social størrelse, der opstår gennem en dialektik mellem den interne og personlige selvopfattelse på den ene side og eksterne billeder og kategoriseringer af personen på den anden. Min opfattelse af den enkeltes identitetskonstruktion som en relativ proces ligger dermed i forlængelse af antropologen Richard Jenkins, der anfører, at en analytisk skelnen mellem det sociale og det kulturelle, når man taler om den enkeltes identitetsarbejde, ville misrepræsentere den menneskelige verdens observerbare virkeligheder (Jenkins 2008, 17; se også, 2002, 39-62). Som Stuart Hall har argumenteret for, skal identiteter desuden opfattes som fiktive eller narrative processer, der handler om hvad den enkelte kan blive, hvordan man repræsenteres, og hvordan dette influerer på, hvordan man kan repræsentere sig selv. Identifikationer konstitueres med andre ord altid inden for – og ikke uden for – diskurser (Hall 1996, 4) og er resultatet af sammenkædninger af subjektet til diskursens flow (Hall 1996, 6). I den forstand er den enkeltes identifikationsproces altid involveret i en lang række specifikke magtmodaliteter, der er til stede i den specifikke kontekst. Identiteter kan, ifølge Hall, derfor opfattes som:

[...] the unstable points of identification or suture, which are made, within the discourses of history and culture. Not an essence but a *positioning*. Hence, there is always a politics of identity, a politics of position, which has no absolute guarantee in an unproblematic, transcendental 'law of origin'". (Hall 1990, 226, kursivering i original)

Produktionen af subjektivitet er dermed en fortløbende proces, hvor 'suturen' nærmere skal forstås som et artikulationspunkt i en fortløbende række af artikulationer frem for at være en decideret lukning (Hall 1996, 6). Identitetsspørgsmålet vedrører således ikke et 'hvem er jeg?', men nærmere en processuel forståelse af spørgsmål som 'hvem er jeg i relation til andre?', 'hvem er de andre i relation til mig?' samt 'hvad kan jeg blive i relationen til andre?'.

I forlængelse af sådan en tankegang og som en konsekvens af, at identitetsarbejdet foregår som en proces (eller et spil) mellem magtmodaliteter, repræsentationer og selvrepræsentationer, bliver spørgsmålet om hvilke positioner, der er til rådighed for det enkelte individ, naturligvis centralt for et empirisk blik. I og med at identifikationer artikuleres inden for bestemte diskurser, bliver begre-

bet om anerkendelse (og mangel på samme) interessant, da det kan medvirke til at belyse de specifikke positioner, der er tilgængelige.

For filosofen Axel Honneth skal kampe om anerkendelse snarere end at opfattes som kampe for selvopretholdelse opfattes som motiveret af den enkeltes *behov for anerkendelse* og for intersubjektiv gensidighed.²⁶ For Honneth er det med andre ord en uundgåelig omstændighed, ”at en vellykket identitetsdannelse har en samfundsmæssig, ’offentlig’ side” (Honneth 2008 [2004], 147). Honneth skelner i sit anerkendelsesbegreb mellem privat, retslig og social anerkendelse, der tilsammen udgør de anerkendelsesformer, som et samfund må sikre sine medlemmer betingelser for at opnå, hvis de skal udvikle selvtillid, selvagtelse og selv værd. Til disse anerkendelsesformer hører et sæt korresponderende kränkelsesformer.

I konteksten af denne afhandling er særligt de to sidste anerkendelsesformer interessante. Som eksemplerne ovenfor (se side 65 ff) viser, krænkes de sociale anerkendelsesformer blandt de mennesker, jeg har talt med, ofte, når de færdes i det offentlige rum, og bliver mødt som Andre udelukkende på grund af deres udseende. Om dette skriver Honneth, at subjektets relation til gruppen, fællesskabet og samfundet, hvor individets deltagelse og positive engagement anerkendes, danner grundlag for den enkeltes selv værdfølelse. Der er altså tale om en form for social solidaritet, hvor vi anerkendes for vores individuelle særegenhed, som et uerstatteligt og unikt individ, der bidrager til samfundets organisering og reproduktion. Med andre ord en anerkendelse, der sker på baggrund af særlige funktioner og kvalifikationer. Krænkelser i forhold til sådanne kulturelle værdifællesskaber skader dermed individets eller gruppens selv værdssættelse, dvs. følelsen af at være af social betydning i det konkrete fællesskab.

Ligesom den sociale anerkendelse krænkes ved hele tiden at blive ’set på’ som repræsentant for en gruppe i stedet for at blive anerkendt som individ, så krænkes også den retslige anerkendelse og den selvrespekt, der kan opbygges som lovsikret rettighedsbærer. Når politiets eller dørmændens handlinger synes motiveret af fordomme og baseret på en identifikation af individet som fremmed (se side 63), så krænkes disse rettigheder og derved undermineres den enkeltes selvrespekt eller selvagtelse forstået som den anerkendelse, der giver den enkelte mulighed for at realisere sin autonomi. Den retslige anerkendelsessfære synes ligeledes at blive udfordret af politiske lovgivninger som fx 24-årsreglen, tilknytningskravet og de ændringer af udlændingeloven, der går under navnet

²⁶ Som Kirsten Simonsen og Lasse Koefoed har gjort opmærksom på, er anerkendelsesteori et omstridt felt (se bl.a. Jacobsen og Willig (red.) 2008). Min egen anvendelse af begrebet ligger i forlængelse af Koefoed og Simonsen, der fremfor at diskutere dets politiske implikationer anvender det som et analytisk redskab, der hviler på den samfundsmæssige, offentlige side (Koefoed og Simonsen 2010, 157, note 24).

'Tuneserloven'. Disse krænkelser, som oftest finder sted på baggrund af fænotypiske karakteristika eller som oplevede forsøg på at indskrænke en hel befolkningsgruppes rettigheder, har naturligvis stor indflydelse på den måde, hvorpå de mennesker, jeg har talt med, arbejder med deres identifikation og selvrepræsentation.

"Noget helt tredje"

For mange af mine samtalepartnere fylder spørgsmålet om identifikation meget, ikke mindst fordi det er noget, de ofte konfronteres med og afkræves svar for i hverdagens møder og samtaler. Rapporten Zaki beskriver den "identitetskrise, der ligger latent i alle mine tekster", med disse ord:

Spørgsmålet om identitet betyder rigtig meget for mig. Fordi man altid bliver aftvunget af omgivelserne eller ens familie eller ens venner eller en selv et sådan endeligt svar på, hvem man er. Og folk godt kan lide det der med at putte ting i rubrikker eller kategorier. Og så er det meget sådan 'er du muslim eller dansker?' eller 'er du egypter eller dansker?', 'hvad føler du dig mest som?' og så at lære at kunne balancere alle de der identiteter, man nu har, som et moderne menneske i denne her verden. Jamen, jeg er musiker, men det er jeg ikke kun. Jeg er et politisk menneske, men det er jeg ikke kun. Jeg kan også finde på at tage i byen og bare have det sjovt og fyre den af. Og jeg er også et menneske, der nogle gange bare har lyst til at score en pige. Men samtidig er jeg også et menneske, der nogle gange tænker dybe tanker. Samtidig er jeg også et menneske, der har et eller andet form for ideal. Samtidig er jeg også et menneske, der nogle gange overhovedet ikke lever efter mine idealer. Altså, at være et sammensat menneske og føle sig som dansker i nogle situationer og som egypter i andre situationer. Og så det der med, at omgivelserne ofte skaber en eller anden form for konflikt mellem de forskellige identiteter. (Samtale 18.6.2012)

Som Zaki udtrykker det i ovenstående, befinder han, såvel som mange andre af mine samtalepartnere, sig i en konflikt mellem identiteter, rubriceringer og kategorier – en konflikt, der gør det "helt vildt svært at balancere, fordi man føler ikke, at man kan rumme begge dele, fordi man er måske begge dele, men man føler ikke, at der er plads til, at man kan være begge dele. Man føler på en eller anden måde, at man skal tage stilling og vælge side" (Samtale med Zaki 18.6.2012).

Som Zygmunt Bauman har foreslået, har identitet altid været et problem, som den enkelte skal arbejde med, og hvor opfattelsen af problemet tidligere har været centreret om forsøget på at konstruere en solid og stabil identitet, så er det postmoderne identitetsproblem, ifølge Bauman, "how to avoid fixation and keep the options open" (Bauman 1996, 19). Så længe diskursen synes at betone et bipolært samfundssyn, der kommer til udtryk i en enten-eller-tankegang, betyder det at tilhøre mere end en kategori (som fx 'dansker' og 'muslim' eller 'dansker' og 'egypten') imidlertid betingethed, ubestemthed og ambivalens forstået som "the possibility of assigning an object or an event

to more than one category” (Bauman 1991, 1). Hermed fungerer den fremmede konstant som et destabiliserende element i opfattelsen af samfundets ’ordensprojekt’.

Jeg føler, at jeg skal anses som dansker. Uanset hvordan man vender og drejer det og fortolker mig som person. For sandheden er jo også, at når jeg rejser til mine forældres hjemland, så er jeg også anderledes end folk dernede. Vi er anderledes, vi er noget helt tredje på en måde. Det kan godt være, at jeg kan noget arabisk, når jeg tager ned til Mellemøsten, men jeg er stadig opvokset med vores egen kultur, som er blandt andet dansk kultur og den kultur, som har været omkring os her i Danmark. Og når man så kommer til Danmark, så lægger man mærke til nogle andre ting ’ok, jeg er lidt mørk, jeg kan tale et andet sprog’. Men det er jo også bare igen, det er en del af den danske kultur. Det er noget der har udviklet sig under den danske kultur, synes jeg. (Samtale med Imran 19.5.2014)

Den situation Imran formulerer her, udgør et af de mest diskuterende og begrebsliggjorte områder i litteraturen om etniske minoriteter, som handler om, hvordan individer, der befinder sig mellem to eller flere kulturer udvikler ”noget helt tredje”. Med teorier om hybriditet (se bl.a. Hall 1992), kreolisering (se bl.a. Hannerz 1987, 1992), hvordan det er at være kulturpendler (Long 1992), synkretisme (Røgilds 1988), bindestreksidentiteter (Mørck 1998), hvordan der opstår korsveje mellem kulturelle rødder og kulturelle ruter (se bl.a. Back 1996, Gilroy 1993, 2000) og det tredje rum (se bl.a. Bhabha 1990) har kulturforskere udviklet en række varierende, om end alligevel overlappende analytiske begreber i forsøget på at forklare de komplekse processer, der gør mennesker i stand til at udvikle nye betydningsrum i forsøgene på at håndtere deres livssituation. Et fællesstræk ved disse positioner er, at de forsøger at aflive de naturaliserede forestillinger om, at der er en naturlig eller essentiel relation mellem sted og kultur til fordel for at undersøge, hvem der er i besiddelse af magt ”to make places of spaces” (Gupta og Ferguson 1992, 11) og altså, hvordan forskellighed konstrueres gennem historiske og relationelle processer.

Homi Bhabha har beskrevet dette ud fra et hybriditetsbegreb, der åbner for et forhandlingsrum, hvor magten nok er ulige, men hvor artikulationen er flertydig i og med at de forhandlinger, der foregår, hverken antager karakter af assimilation eller samarbejde. De danner derimod rum for en form for et interstitielt agentur, der modsætter sig sådanne sociale antagonismers binære repræsentationer, ved netop at befinde sig mellem dem. Hermed finder de hybride handlinger deres stemme i en dialektik, som er i opposition til ideen om en enkelt kulturel suverænitet (Bhabha 1996, 58), men nærmere kan siges at operere mellem sådanne suveræniteter. Til grund for denne forståelse er, at enhver kultur, som Bhabha påpeger, ”continually [is] in a process of hybridity” (Bhabha 1990, 211), og således ikke kan beskrives som noget, der *er*, men noget man *gør*. Fremfor at orientere sig mod *hvad*, der blandes, og altså hermed fastholde ideen om kulturer som ”the museological defini-

tion of ethnographic objects” (Friedman 1995, 87), skal man med andre ord spørge ind til, *hvordan* folk identificerer sig og tilskriver betydning til det, de gør.

Selvom alle de mennesker, jeg har talt med, erfarer en andethed, forholder de sig meget forskelligt til dette. Alle forhandler deres økonomiske, politiske, kulturelle, klassemæssige afhængigheder forskelligt. Som Jenkins har udtrykt det: ”[I]ndividuals construct the consequences of their own identification as and how they can, in engagement with a human world bursting with others” (Jenkins 2008, 100). Den enkeltes nominelle identifikation – dvs. det ydre ’stempel’ (et stempel kan både dreje sig om negative eller stigmatiserende og om positive, valoriserede identiteter), som et individ identificeres med – opfanges ifølge Jenkins med andre ord forskelligt fra person til person, og kan i den forstand producere mange forskellige ’faktiske’ identifikationer og meget forskellige erfaringer (Jenkins 2008, 100-101).

Enkelte af mine samtalepartnere har udtrykt, hvordan den nominelle stempling som den Anden, som de møder i deres dagligdag, ikke har stor indflydelse på deres måde at opfatte sig selv på: ”Jeg er dansker, men jeg er også iraker. Det fylder ikke så meget”, som en mindreårig rapper har udtrykt det (Samtale 18.6.2012). Han går i gymnasiet, og det er det, der fylder noget i hans liv lige nu, som han fortæller. For andre, medfører den nominelle stempling som den Anden i højere grad en vedblivende fastholden af retten til (også) at være dansker. Ali taler i denne sammenhæng om det, han kalder en ”fleksibel identitet”, hvormed han kræver sin ret til ”at være perker dér og dansker dér”, som han udtrykker det, og uddyber:

Jeg tager udgangspunkt i mig selv som iraner. Det er sådan, alle folk ser mig. Så derfor er jeg aktiv omkring min iranske identitet. Det er sådan folk møder mig. ’Ham iraneren støtter os’. Jeg er iraner. Men jeg ser også mig selv som iraner. Men jeg er også dansker. Det behøver ikke at være sådan. Jeg er iraner, det kan du ikke tage fra mig. Jeg er også dansker, det kan du heller ikke tage fra mig. Jeg siger, hvad jeg har lyst til, når jeg har lyst til det. Det er en anden måde at kræve sin ret. Jeg vil gerne have lov til at sige, at jeg er dansker, når jeg har lyst til det, og perker, når jeg har lyst til det. Det er den der nye fleksible identitet, fleksible rettigheder. (Samtale 27.5.2014)

For Ali handler det altså om at have en ”fleksibel identitet” baseret på ”fleksible rettigheder”, noget, han ikke mindst søger at opnå gennem en bevidst pendlen mellem identiteter i sin anvendelse af sproget og de kulturelle ’koder’:

Jeg pendler bevidst mellem identiteter hver dag, flere gange om dagen. Nogle gange på to sekunder, alt afhængigt af det sprog du bruger. [...] Jeg mestrer jo dansk, normalt dansk, ret godt. Jeg mestrer persisk ret acceptabelt på hverdagsniveau, men også til at diskutere politik og følelser. Jeg diskuterer dog ikke så meget følelser på persisk, for jeg har ikke nogen at diskutere med. Det gør man ikke med sine forældre. Så har jeg perkerdansk og amerikansk slang – og

hiphopsprog mestrer jeg i høj grad. Og jeg kan finde ud af koderne. Det meste af tiden. (Samtale 8.6.2012)

For mange af de mennesker, jeg har talt med, har oplevelsen af, at deres 'tredjehed' ikke anerkendes som en variation af en dansk identitet imidlertid også ført til en definition af dem selv som 'udlænding', 'indvandrere' eller 'perker' – og dermed en bevidst opretholdelse af et 'os' og 'dem'. Som rapperen Ataf, der er født i Danmark af pakistanske forældre, har pointeret, finder han det "sjovt", som han siger, at mange – inklusiv ham selv – vedbliver at identificere sig på baggrund af deres forældres oprindelsesland. Som han udtrykker det:

Hvis du spørger 99,9 procent – selv mig i dag, jeg er 36 år – hvis du spørger mig: 'Hvad er du Ataf?', så siger jeg 'Jeg er pakistaner'. Forstår du, hvad jeg mener? Hvis du går hen til dem, vi ser op til, går hen til en eller anden rapper i USA og siger 'where are you from?' Så siger de 'I'm from New York, Bronx, LA'. 'Actually you are an African!' 'What? No I'm not, I'm an American'. Altså forstår du, hvad jeg mener, ikk? Det er da en sjov ting! Hvorfor er det sådan i Danmark? (Ataf d. 7. september 2010)

For nogle er en sådan identifikation som 'udlænding' primært baseret på de ydre karakteristika, som gør, at de ikke er danske: "Jeg er en udlænding, men det behøver ikke at være i negativ forstand. Jeg er en udlænding i den forstand, at jeg ikke er dansker. Jeg har ikke blå øjne eller er *as bright as you are*" (Samtale 10.10.2012), som Asem forklarer og synes med sin brug af termen 'bright' lidt sarkastisk at henvise til både min lyse hudfarve, men også de positive konnotationer og bedre muligheder, der følger med denne hudfarve. For andre synes identifikationen som 'udlænding' eller som 'perker' imidlertid også at medføre en ligegyldighed over for det nationale fællesskab, hvor de alligevel ikke bliver accepteret. Rapperen Imran beskriver bl.a., hvordan han, da han var yngre, befandt sig i det, han refererer til som et "bandemiljø" og her udviklede en sådan form for ligegyldighed overfor samfundet:

Når man kommer fra det miljø, jeg kommer fra, så har man sådan en tankegang, at når man har sådan det der 'os' og 'dem', så er man meget sådan 'jeg er ligeglad med alt. Jeg har min bror, jeg har min mor og far. Jeg har de her 5-6 venner, som betyder helt vildt meget for mig. Det er bare os'. Og så sådan 'fuck the world-agtigt.' (Samtale 4.2.2013)

Ifølge Imran var den 'fuck the world-agtige' holdning til det omkringliggende samfund, som han udviklede, bl.a. en konsekvens af de barrierer, som han oplevede, at han mødte "sådan uddannelsesmæssigt og sådan arbejdsmæssigt, og også bare helt nede på gadeniveau med folk", som han siger (Samtale 4.2.2013). Hermed understreger han Marianne Horsdals pointe om, hvordan oplevelser af, at ens (kulturelle) identifikation omkring et praksisfællesskab ligger uden for rækkevidde,

kan skabe følelser af afmagt, kaos og manglende evne til at forestille sig alternative muligheder i livet, hvorfor der i stedet skabes og opretholdes et polariseret 'os' og 'dem' (Horsdal 2001).

Hjem som interstitiel intimitet

I et større politisk og etisk argument om målet for et globalt medborgerskab, har Michael Hardt og Antonio Negri pointeret, hvordan:

[...] the struggle against the slavery of belonging to a nation, an identity, and a people, and thus the desertion from sovereignty and the limits it places on subjectivity – is entirely positive. Nomadism and miscegenation appear here as figures of virtue, as the first ethical practices on the terrain of Empire. (Hardt og Negri 2000, 361-362)

Som Homi Bhabha imidlertid i forlængelse heraf rigtigt har pointeret, negligerer sådan et frigørende ideal, hvor det enkelte menneske er deterritorialiseret og i konstant cirkulation, det faktum, at mennesker som migranter og flygtninge ikke bare cirkulerer, men er nødt til at slå sig ned et sted, at søge asyl eller nationalitet, at kræve bolig og uddannelse, at hævde deres økonomiske og kulturelle rettigheder og at søge om en status som medborger i et givent land (Bhabha 2011, 3). Hvordan globaliserede nationer behandler deres 'interne forskelligheder' er derfor, som Bhabha påpeger, og som jeg også berørte i denne afhandlings indledende kapitel 1, centralt for at kunne måle den globale udviklings succes. I stedet for at tale om et globalt medborgerskab, taler Bhabha derfor om en folkelig kosmopolitisme, forstået som en kosmopolitisk etik set fra et minoritets- eller diasporisk perspektiv. Her bliver medborgerskabet symbolsk, hvorved opmærksomheden rettes mod affektive og etiske anliggender forbundet med kulturelle forskelligheder og social diskrimination; emner som inklusion og eksklusion, værdighed og ydmydelse, respekt og afvisning (Bhabha 2004, xvii).

Den norske sociolog Mette Andersson har i tråd med Bhabhas kritik af Hardt og Negri fremhævet, hvordan der kan spores en tendens til en postmoderne fascination af hybriditet og mangfoldige identiteter – en fascination hvor "youth with ethnic minority backgrounds are often proffered as prime example" (Andersson 2003, 78). En sådan forherligelse af etniske minoritetsunges situation ses bl.a. i omtalen af dem som "kulturens pacemakere" eller som "mangfoldighedens entreprenører" (Røgilds 2001, 6). Spørgsmålet om hybride identifikationer indeholder imidlertid altid en dobbeltthed, der er væsentlig at gøre sig bevidst. For hvor de på en og samme tid skildrer en kreativ leg med kulturel forskellighed i blandinger og fordrejninger af kulturer, er hybride identifikationer også ofte en konfliktfuld og en smertefuld proces præget af modsætninger og spændinger, opbrud, reetablering og emotionelt arbejde i skabelsen af et 'hjem' (Koefoed og Simonsen 2010, 149).

I sådanne sammenhænge er det essentielt, når man taler om identifikationsmuligheder og om at føle sig hjemme, at man undviger en naturalisering af hjem som noget, der er forbundet til oprindelse og tilhør. Ligeledes er det essentielt, at man ikke romantiserer mobilitet, som noget der overskrides og forandrer. For at forstå hvad der for den enkelte er 'hjem', er det derfor nødvendigt at overskride den dikotomiske modsætning mellem 'rødder' og 'ruter'. Sara Ahmed, Claudia Castaneda og Anne-Marie Fortier beskriver det således: "*Being grounded is not necessarily about being fixed; being mobile is not necessarily about being detached*" (Ahmed, Castaneda og Fortier 2003, 1, kursivering i original). Hjem er således ikke noget, der står i modsætning til migration. Processerne af 'homing' og migration skabes gennem overlapningen på den ene side af affektive og kropslige oplevelser og erfaringer (det de betegner som mikro-politikker) og på den anden side transnationale og globale makro-politiske sociale og institutionelle kapitaler (Ahmed, Castaneda og Fortier 2003, 1-2).

En central problemstilling i forhold til spørgsmål om at erfare andethed, om at føle, at man bliver genkendt som fremmed på det sted, hvor man bor, lever og handler – og til spørgsmål om migration i det hele taget – er nemlig den enkeltes mulighed for at 'føle sig hjemme' og at 'høre til'. Som Ulf Hedetoft og Mette Hjort pointerer, "home is where we *feel* we belong" (Hedetoft og Hjort 2002, vii, kursivering i original). Ligeledes har Ghassan Hage pointeret, hvordan "home is an on-going project entailing a sense of hope for the future" (Hage 1997, 103; se også, Yuval-Davis 2011, 21). En del af denne følelse af håb relaterer også til 'hjem' som et trygt rum (Ignatief 2001), som et sted, hvor man føler sig accepteret og anerkendt. Rapperen Marwan, der kom til Danmark som 10-årig, udtrykker det således:

Marwan: Jeg har altid søgt efter et sted, hvor jeg føler mig hjemme, hvor jeg føler mig accepteret.

KR: Har du fundet det?

Marwan: Tja, jeg føler mig hjemme i Danmark. Det finder jeg ud af, når jeg rejser. Uden tvivl. Men nogle gange kan man ikke en gang føle sig hjemme i sin familie. Jeg leder bare efter et sted, hvor jeg føler mig hjemme. Jeg har svært ved nogle gange at føle helt, helt, helt at det, altså Danmark, er mit hjem. Jeg har aldrig prøvet den der følelse af at 'jeg er hjemme! Der er ikke nogen, der kigger anderledes på mig'. Det er der, man føler sig hjemme selvfølgelig, når der ikke er nogen der kigger. Det er den fornemmelse, jeg aldrig har prøvet. (Samtale 10.3.2014)

Det Marwan beskriver i ovenstående, afspejler på mange måder den tilstand som Homi Bhabha beskriver som "unhomeliness" (Bhabha 2004, 13), dvs. en tilstand af at være *unhomed*. At være

unhomed betyder ikke, at man rent faktisk er hjemløs. Et *unhomed* subjekt opholder sig og lever rent fysisk et bestemt sted, som fx Marwan, der lever og bor i Aarhus i Danmark, men figurativt bebor vedkommende et mellemliggende rum, et grænseland, der vanskeliggør det enkelte subjekts fornemmelse af socialt og kulturelt tilhørsforhold. For *unhomed* mennesker udvikler det private og offentlige; fortid og nutid; psyken og det sociale en form for "interstitial intimacy" (Bhabha 2004, 19), forstået som et tomt rum eller en sprække, der befinder sig imellem rum fulde af struktur. Det enkelte subjekt synes således at bebo "the rim of an 'in-between' reality" (Bhabha 2004, 19).

Som Marwan beskriver det i ovenstående, er det at føle sig hjemme tæt forbundet med det at blive accepteret eller anerkendt, hvor der ikke er nogen, der 'kigger anderledes' på ham. Der er med andre ord en diskrepans mellem hans ønske eller håb om at kunne føle sig hjemme i Danmark, at blive accepteret som han er, og at andre anerkender dette som hans 'naturlige' hjem. Denne diskrepans er dækkende for størstedelen af de mennesker, jeg har talt med, og synes at være tæt forbundet til en fornemmelse af anerkendelse forstået som en oplevelse af "at kigge folk i øjnene og acceptere det de er", som Marwan udtrykker det (Samtale 10.3.2014). En accept og anerkendelse af, at den 'anderledeshed' i forhold til lyserøde danskere, som de repræsenterer, "er en del af den danske kultur. Det er noget der har udviklet sig under den danske kultur", sådan som Imran udtrykker det (Samtale 19.5.2014).

I forlængelse af den interstitielle intimitet og Bhabhas begreb om *unhomeliness* er det dermed vigtigt at forstå begrebet om 'hjem' som en processuel og social kategori fremfor udelukkende en geografisk. Ved at sætte begrebet i forbindelse med den hybriditet, der ligger i den interstitielle intimitet og ved at understrege Gupta og Fergusons pointe om magten til at gøre rum til steder (Gupta og Ferguson 1992, 11) bliver det nemlig tydeligt, at en respons på de oplevelser af krænkelse og følelser af eksklusion og marginalisering i det nationale identifikationsrum synes at medføre, at folk retter sig mod alternative identifikationsrum, der er baseret på forskellige former for modstand og politisk engagement. Identifikationsrum, der imidlertid udspringer uden for nationalstatens og det nationale fællesskabs grænser, og som cirkulerer i transnationale diasporadiskurser som fx religion (se bl.a. Jeldtoft 2012, Khawaja 2007, Mandaville 2007, Nashashibi 2007, Schmidt 2005), feminism (se bl.a. El-Tayeb 2011) eller, som jeg vil belyse i det følgende, populærkulturelle fællesskaber som den globale hiphop-kultur.

4. Hiphop som postetnisk diasporisk rum

Zaki: Der er jo rigtig mange udlændinge i Danmark, nu snakker jeg brune folk, og det de har til fælles er, at de alle sammen føler sig anderledes end majoriteten. For hvis du begynder at kigge ind i det, så er det jo helt vidt forskellige mennesker med forskellig etnicitet, religion, måden de er vokset op på, som ikke har noget tilfælles. Men der hvor de føler, at de finder forståelse for hinanden, er, at de alle ved, hvordan det er at føle at blive behandlet anderledes og ikke at være en del af majoritetsdanmark og sådan nogle ting. Det er jo det, de samles om. Så det er måske ikke en falsk identitet, men det er kun én del af deres identitet, ikk’?

KR: Okay

Zaki: Og så er du jo netop stadig defineret af majoritetsdanmark. Det er nok også forskellen på første- og andengeneration, for det problem har førstegeneration slet ikke jo. Min far, han er jo egypter, han har det slet ikke sådan. Han er jo egypter, om han sidder i en samling af tusinder af danskere, eller tusind egyptere, tusind heavy metal-rockere, om han har langt hår eller kort hår, om han går i Adidas eller ... han er jo stadig egypter, og det føler han helt ind i kernen af sit væsen. Der føler han sig som egypter, og det kan man jo ikke tage fra ham ved for eksempel at sætte ham til at spille rockguitar. Hvorimod her, der er vi [andengenerationen] sådan, der skal man ligesom gøre nogle bestemte ting for at være en rigtig udlænding, for ellers så bliver du integreret, og så er du lige pludselig noget helt andet, og så står du i sådan et vakuum, hvor ’hvad fanden er du så?’ For så har du ligesom sagt farvel til dit bagland, og du har heller ikke noget andet land, hvis du forstår. Nå ja, men så skal du være skaldet og gå i street wear og høre hiphop, og så kan man ikke fx spille rockmusik og have langt hår. (Samtale med Zaki 18.6.2012)

Som rapperen Zaki beskriver det her, er hiphop og dens æstetiske udtryk, fx rap og mode, redskaber som mennesker, der føler sig andetgjort og klemmt mellem de dikotomiske kategorier, som gør sig gældende i det nationale rum, bruger i deres identitetsarbejde og i konstruktionen af en fortælling om sig selv. Som vi har set det i det forgående kapitel, kan følelsen af manglende anerkendelse som dansker – men også fornemmelsen af ikke at føle sig ’hjemme’ i forældrenes såkaldte ’hjemland’ – skabe en ambivalens, der kan føre til både sorg, frustration og afmagt – en oplevelse af at være *unhomed* og fanget mellem kategorier. Som Kirsten Simonsen og Lasse Koefoed pointerer, kan dette

imidlertid også give anledning til alternative identitetsstrategier, der er knyttet til andre identifikationsrum (Koefoed og Simonsen 2010, 169). For de mennesker, jeg har talt med, er hiphop og ikke mindst hiphops musikalske udtryk et identifikationsrum, der medvirker til at skabe et diasporisk fællesskab, hvor den andethed, de erfarer, på sin vis bliver sat i relation til en global bevægelse.

I en refleksion over de politiske muligheder, der ligger i cirkulationen af globale musikformer, har George Lipsitz foreslået, at transnationale musikalske flows skaber ressourcer for "the recognition of new networks and affiliations; they become crucibles for complex identities in formation that respond to the imperatives of place at the same time that they transcend them" (Lipsitz 1994, 6). I den forstand kan de multikulturelle og postetniske fællesskaber, der opstår blandt unge i konkrete og lokale musikalske situationer såvel som det globale forestillede rap- og hiphopfællesskab, der skabes til andre unge, betegnes som det Nina Glick Schiller beskriver som "diasporic cosmopolitanism" (Glick Schiller 2015; se også, Glick Schiller, Darieva og Gruner-Domic 2011, Glick Schiller og Meinhof 2011).

Postetniske diasporafællesskaber

Som Nina Glick Schiller og Ayse Çağlar har pointeret, har meget forskning i migration, immigration og minoriteter, selv den der fokuserer på dynamikkerne i transnationale fællesskaber, ofte været ude af stand til at teoretisere den gensidighed mellem det globale og det lokale, der eksisterer. En af grundene til dette er en dybtliggende metodologisk nationalisme, forstået som en orientering mod studiet af sociale og historiske processer som værende noget, der udspilles inden for afgrænsede nationalstater. En metodologisk nationalisme antager dermed implicit, at nationen, staten og samfundet er den moderne verdens 'naturlige' sociale og politiske fremtrædelsesform (Glick Schiller og Çağlar 2011; se også, Beck 2000, Glick Schiller og Wimmer 2002, Glick Schiller, Çağlar og Guldbrandsen 2006), hvorved begreberne om nationalstaten og samfundet groft sagt smelter sammen. Termen metodologisk nationalisme understreger dermed også de politiske implikationer af forestillingen om samfundet eller det nationale som en 'beholder', hvilket ifølge Glick Schiller fremhæver, hvordan mange migrationsstudier kommer til at adressere den trussel, som flygtninge og indvandrere menes at bringe til deres nye land, deres 'værtsland', frem for at fokusere på de transnationale problematikker, der følger af et diasporisk udgangspunkt.

I historisk forstand har termen diaspora været anvendt til at beskrive mennesker og efterkommere af mennesker, der er blevet fordrevet fra deres hjemland og som længes efter at komme tilbage

(Cohen 1997), men i takt med både en stigende globalisering og med nyere postkoloniale teori-strømninger er diasporabegrebet blevet anvendt til at beskrive enhver minoritet, der oplever og re-sponderer på etnificering, racialisering og 'etnoreligiøsitet' eller andre former for stigmatisering på baggrund af forskellighed og Andethed – hvad enten de påkalder sig et 'hjemland' eller ej (Glick Schiller 2015, 108). Stuart Hall forklarer denne udvidelse af begrebet, når han argumenterer for, hvordan:

[...] diasporic experience is defined, not by essence or purity, but by a recognition of a neces-sary heterogeneity and diversity; by a conception of 'identity' which lives with and through, not despite, difference; by *hybridity*. (Hall 1990, 237, kursivering i original)

Diaspora-termen udfylder dermed det emotionelle rum, som mennesker med migrationsbaggrund erfarer i følelsen af *unhomeliness*, følelsen af ikke at høre 'hjemme' eller befinde sig mellem kate-goriseringer. Hvor et *migrations*begreb ikke favner de erfaringer som en befolkning, der ikke opfat-tes som fuldbyrdede medlemmer af en nation, mens et *minoritets*begreb ikke helt omfatter de trans-nationale bånd denne befolkning har, så kan et *diasporabegreb* netop tænke begge aspekter i sam-menhæng (El-Tayeb 2011, 54). Med udgangspunkt i en forståelse af diaspora som "a widespread response to multiple displacements and struggles for belonging" (Glick Schiller 2015, 117) og kos-mopolitisme som "relationalities built on partial mutual affect and sociability that contain shared aspirations for a more just world" (Glick Schiller 2015, 117), taler Glick Schiller dermed om den diasporiske kosmopolitisme, som:

[...] the sociabilities formed around shared practices, outlooks, aspirations and sensibilities – however partial, temporary, or inconclusive - that emerge from and link people simultaneously to those similarly displaced and to locally and transnationally emplaced social relationships. (Glick Schiller 2015, 105)

Dette lokale og transnationale bånd, som Glick Schiller taler om, ses bl.a. i måden, hvorpå langt størstedelen af de rappere, jeg har talt med, identificerer sig både med den transnationale rap- og hiphopscene og med den lokale scene, men i deres identifikation ofte omgår det, man kan betegne som den 'nationale' rapscene. Som rapperen Ramin for eksempel fortæller, så har identifikationen med den amerikanske rap altid været mere nærliggende for ham end at identificere sig med det, han betegner som "dansk rap":

Det [dansk rap] har aldrig sagt mig så meget. Jeg syntes ikke, at det var noget, jeg kunne re-later til, fordi de sagde aldrig noget, jeg gerne ville høre. De sagde aldrig min historie. Så syntes jeg mere, at Tupac eller sådan en, der var blevet udskudt eller havde set nogle ting, som

andre ikke havde set, og prøvede at forklare det på en anden mere nuanceret måde. (Samtale 31.1.2013)

Imran har samme oplevelser af bedre at kunne relatere til sorte amerikanske end til de lyserøde danske rappere, som havde succes, da han var dreng:

Da jeg var lille, var der jo ikke noget indvanderrap. Så vi lyttede til amerikansk musik. [...] For mig har dansk rap ikke haft en særlig stor vægt i forhold til min lyst til at lave musik. Det var måske mere sådan noget fra USA. For vi kunne mere relatere til deres personligheder end vi kunne med L.O.C. og Jokeren, tror jeg. Med al respekt til dem. (Samtale 19.5.2014)

De både partielle og flertydige sociabiliteter, der opstår omkring identifikationen med den amerikanske hiphop frem for den danske, udtrykker i høj grad en fornemmelse af et (om end måske forestillet) intimitetsfællesskab med andre, hvis livssituation opleves som lignende ens egen.

Gilroy betegner sådanne diasporiske fællesskaber som "conviviality" (Gilroy 2004, 2015) – en *medlevenhed*, der referer til "the processes of cohabitation and interaction that have made multicultural an ordinary feature of social life" (Gilroy 2004, xi). Sådanne sociabiliteter synes dermed, som Svetlana Boym har forklaret, at være skabt omkring en diasporisk intimitet:

Diasporic intimacy does not promise a comforting recovery of identity through shared nostalgia for the lost home and homeland. In fact, it's the opposite. It might be seen as the mutual enchantment of two immigrants from different parts of the world or as the sense of the fragile co-ziness of a foreign home. Just as one learns to live with alienation and reconciles oneself to the uncanniness of the world around and to the strangeness of the human touch, there comes a surprise, a pang of intimate recognition, a hope that sneaks in through the back door, punctuating the habitual estrangement of everyday life abroad. (Boym 1998, 501)

I en videre forstand udtrykker dette diasporiske intimitetsfællesskab sig også på det mere lokale plan, som når rapperen Peyman for eksempel forklarer, hvorfor han mener, at det primært er andre mørke unge, som hans musik henvender sig til:

Ham der lytter til det, han kan jo relatere til det. Du ved, han kan relatere sig til det, jeg siger. Fx hvis jeg siger et eller andet med 'de kan ikke tåle os' eller et eller andet 'hold ud', så ved han det, for han har også selv prøvet det. (Samtale 7.12.2010)

Genkendelsen og identifikationen med andre i lignende livssituationer er central i denne diasporiske intimitet, hvor det intime kan siges at etablere et slags nyt 'fælles hjem', der går på tværs af både det lokale og det transnationale, som når Ali beretter om perkeridentiteten som en "comfort zone":

Med tiden har jeg også fundet ud af, at jeg føler mig bare bedre tilpas i det, fordi jeg har været der i så lang tid. Det er min comfort zone. Det var det ikke før, men nu er det blevet min com-

fort zone at være sådan perker. Man er meget mere rolig. Der kan ikke ske en skid. Når man er dansker, man tænker hele tiden, 'jeg skal lige være på'. (Samtale 20.5.2014)

Sociologen Fatimah El-Tayeb har påpeget, hvordan de europæiske hiphop-miljøer er centrale platforme i skabelsen af et fælles sprog for den gruppe af mennesker, som hun betegner som havende en "postethnic European of color identity" (El-Tayeb 2011, 7). I den forstand kan hiphop og dens æstetiske udtryk fungere som et globalt eller postnationalt alternativt identifikationsrum, der til dels erstatter nationale loyaliteter og i stedet skaber (forestillede såvel som virkelige) grænsekrydsende translokale netværk. Rapmusik og den bagvedliggende hiphop-kulturs globale popularitet er måske en af de væsentligste nyere manifestationer af et sådant diasporisk og postetnisk kulturelt netværk på global skala, og som Lipsitz skriver, så synes en væsentlig del af denne popularitet at stamme fra en delt desillusion i forhold til nationalstaten og dens forfejlede løfter, der er fulgt med den postkoloniale æra og er karakteriseret af:

[...] displacement and migration, of multi-culturalism and multi-lingualism, of split subjects and divided loyalties. Postcolonial culture exposes the impossibility of *any* national identity incorporation into a unified totality the diverse and diffuse elements that make up a nation. (Lipsitz 1994, 29, kursivering i original)

På denne måde danner hiphop og rapmusik grundlag for en diasporisk udveksling af erfaringer og altså en diasporisk intimitet (Lipsitz 1994, 36).

Forestillingen om The Global Hip Hop Nation

Hiphop er muligvis både en af de mest markante og en af de mest komplekse kulturelle, musikalske, lingvistiske og stilistiske globale strømninger i vores tid (Alim 2009). Både på gaden og i forskningen findes der dog en generel konsensus om, at kulturen og dens æstetiske udtryk opstod som en kritisk og antiautoritær udtryksform i det sydlige Bronx i New York i løbet af 1970'erne. En nøglefigur i dannelsen af hiphop som kulturelt fællesskab var det tidligere bandemedlem Afrika Bambaataa, der som en konsekvens af livsvilkår præget af fattigdom, kriminalitet og sociale spændinger dannede organisationen The Universal Zulu Nation som et forsøg på at kanalisere "the anger and enthusiasm of young people in the South Bronx away from gang fighting and into music, dance, and graffiti" (Lipsitz 1994, 26). Rap (*Rhythm and Poetry*)²⁷ udgjorde sammen med graffiti, breakdance og DJ'ing hiphoppens fire såkaldte oprindelige elementer. Dette afsæt er afgørende for

²⁷ Undertiden også kaldt MC'ing (*microfone-controlling*).

hiphop-kulturens selvforståelse, idet det fortsat knytter den og dens æstetiske udtryk til forestillinger om gaden, hvor man samlet i *cyphers*²⁸ *battlede*, dvs. konkurrerede, på rim, flows, akrobatiske bevægelser osv. Det handlede om at vinde respekt fra publikum og ligemænd for herigennem at opnå status i gadens hierarki. Også forestillingen om hiphop som talerør for marginaliserede grupper kan ses i forlængelse af dette udgangspunkt, ligesom ideer om hiphop som et 'marginaliseret fællesskab' i opposition til dominerende samfundsgrupper stadig knytter an til ideen om 'livet på kanten af samfundet' – fx socialt, etnisk, racielt, geografisk, urbant (Krogh og Pedersen 2008, 9-10).

Fra Bronx startede hiphop sin globale spredning tidligt i 1980'erne. Rap og hiphop kom til Danmark omkring 1983-84 først som en breakdancebølge til den amerikanske musik, efterfulgt af graffiti. Senere, i sommeren 1988, udkom MC Einar som den første i Danmark med et regulært (dansk-sproget) rap/hiphop-album, *Den nye stil*, der i januar 1989 blev efterfulgt af rapgruppen Rockers by Choice's mere samfundskritiske udgivelse *Opråb! Til det danske folk*. Det var dog først ved udgivelsen af en række kompilationsalbums i midten af 1990'erne, at rap og hiphopmusik for alvor bed sig fast og blev veletableret i dansk musikkultur og medielandskab (Krogh 2008, 129-130).²⁹

I Danmark såvel som i resten af verden tog det imidlertid adskillige år før den globale spredning tiltrak sig videnskabelig opmærksomhed. I forordet til sin banebrydende bog *Black Noise* (1994) beskriver Tricia Rose ganske fremsynet fremkomsten af en hiphop-forskning om diverse rap- og hiphopscener, der kunne forny de politiske og æstetiske aspekter af hiphop og rapmusik (Rose 1994). Siden denne forudsigelse har hiphop-forskning inden for diverse områder verden over været

²⁸ I den traditionelle forståelse kan en *cypher* (eller *cipher*) med Jeff Changs ord beskrives som "the circle of participants and onlookers that closes around battling rappers or dancers as they improvise for each other" (Chang 2007, 60). Som delvis konkurrence, delvis fællesskab kan konceptet opfattes som en af grundstenene i hiphop-kulturen, hvor den enkelte, hvis han har mod til det, kan træde ind i cirklen og rappe sin historie og bevise sin unikhed, og derigennem blive accepteret i fællesskabet. "Here is where reputations are made and risked and stylistic change is fostered" (Chang 2007, 60).

²⁹ Jf. Krogh (2008) eller Skyum-Nielsen (2006) for en mere detaljeret gennemgang af dansk hiphop-historie.

i vækst.³⁰ De scener, som disse studier beskriver, (og adskillige andre) udgør til sammen det, der ofte betegnes som The Global Hip Hop Nation, en multilingvistisk, multietnisk 'nation', der som antropolog H. Samy Alim har pointeret, har en global rækkevidde, en flydende evne til at krydse landegrænser, og en modvilje mod at give efter for samtidens geopolitiske selvfølgheder (Alim 2009, 3). Samtidig er de historiske og til dels mytologiske tråde, der kan knyttes tilbage til The Universal Zulu Nation og til den form for globale modstandsfællesskaber, der er indeholdt i termen *black nation*, bærende for den ideologiske selvforståelse i dette flydende fællesskab. I den forstand kan The Global Hip Hop Nation forstås som det, Arjun Appadurai i forlængelse af Benedict Andersons forestillede fællesskaber (Anderson 1991) betegner som "imagined worlds" (Appadurai 1996, 33), dvs. verdener der er "constituted by the historical situated imaginations of persons and groups spread around the globe" (Appadurai 1996, 33). I forlængelse heraf kan det pointeres, at lokale rap- og hiphopscener altid er reproduceret i globale flows (Appadurai 1996), hvor de nok så intime rum, der kan skabes, er befolket af globalt orienterede agenter.

I dag finder man således hiphop i radioen, i moden og på bymurene verden over. Med den globale spredning har hiphop og dens æstetiske udtryk imidlertid udviklet sig til en på mange måder paradoks, spredt og polariseret kulturel strømning i forskellige henseender; en kultur, der på én og samme tid repræsenterer et kommercielt populærkulturelt mainstreamfænomen og en modkulturel undergrund. På samme tid som hiphop er en global kulturel strømning, er den også et identifikationsrum med en stærk lokal forankring. Samtidig har den globale spredning også sat nye autenticitetsbegreber i spil i forhold til de raciale dimensioner af hiphop, ligesom de autenticitetsforhandlinger, der foregår mellem mainstream og undergrund, også kompliceres som følge af den globale kommercialisering.

³⁰ Der er i de seneste årtier blevet udgivet en lang række af bøger om rap og hiphop, der behandler områder så lingvistisk og kulturelt forskellige som den frankofone verden (Durand 2002), Afrika (Osumare 2007), Japan (Condry 2006), Australien (Maxwell 2003), Tyskland (Androutsopoulos 2003, Bennett 2000, Çağlar 1998), Skandinavien (Krogh and Pedersen (red.) 2008, Sernhede 2002) og adskillige samlede studier af scener rundt om i verden (se bl.a. Alim 2008, Basu og Lemelle 2006, Mitchell (red.) 2001, Porfilio og Viola (red.) 2012, Nietzsche og Grünzweig 2013, Spady, Alim og Meghelli 2006). I Danmark har forskning i hiphop og rap været spredt ud over forskellige discipliner fra sociologi og kommunikationsforskning (Demant, Klinge-Christensen og Sørensen 1997, Hviid 2007, Jensen og Hviid 2003, Jensen 2007, 2008, Røgilds, Ingvartsen og Strandvad 2004), musik-, æstetik og kulturforskning (Fock 2000, Krogh 2006, 2008, Pedersen 2006, 2008, Wallevik 2005), socialpædagogik (Elkjær og Holm 2013) og sociolingvistik (Stæhr 2010, Stæhr og Madsen 2014). Endvidere har Dorthe Hygum (1996) og Rune Skyum-Nielsen (2006) ud fra journalistiske vinkler i bogform fremstillet dansk hiphop-historie i bred forstand med et primært fokus på kulturens artister.

Mellem mainstream og undergrund

Uanset hvilken lokal variant af hiphop-kulturen, man beskæftiger sig med, synes der at eksistere en spænding mellem hiphoppens to (ofte karikerede) yderpunkter: Den materialistiske, ofte kommercielle, 'gangsta'-rapper og den kritiske, politisk og socialt bevidste rapper eller *preacher*. Som følge ikke mindst af rap- og hiphopmusikkens kommercielle succes verden over, er der opstået et ideologisk skel mellem dedikerede fans og en musikindustri, der ifølge kritikere søger at dreje de oprindelige sociale energier væk fra kritiske artikulationer om kamp, protest og modstand – og hen imod budskaber der indebærer materialisme, grådighed, individualisme. Denne spænding mellem på den ene side hiphops sociale potentiale, sådan som det oprindeligt var formuleret af Afrika Bambaataa og på den anden side kommercialiseringen af raciale og kønslige stereotyper ses også blandt de rappere, som jeg har færdes iblandt.

Som Lester K. Spence har påpeget, er disse positioner dog på sin vis sammenfaldende i det, for hiphoppen vigtige, autenticitetsideal om *realness* (Spence 2011, 20-21). Spændingen i autenticitetsdiskursen mellem at rapperne på den ene side tilskrives en position som repræsentanter eller forbilleder for deres sociale gruppe, hvortil der hører et etisk ansvar – og på den anden side den enkeltes ønske om at 'slå igennem' og blive synlig i populærkulturbilledet, har betydning for, om den enkelte rapper bliver opfattet som *real*. *Being real* eller *realness*-idealet beskrives af Imani Perry som:

[an] authenticating device responding to the removal of rap music from the organic relationship with the communities creating it [...] The real for hip-hoppers means setting the terms for allegiance. It does not disallow fiction, imaginative constructions, or hip-hop's traditional journey into myth. Rather, it is an explicitly political stand against selling one's soul to the devils of capitalism or assimilation as one sells the art form and lives life. [...] Being "real" is a call to authenticity that becomes a political act. (Perry 2004, 87)

Perry skriver ind i en afro-amerikansk kontekst, men netop det mytiske aspekt, som hun påpeger og forbindelsen tilbage til hiphoppens politiske udgangspunkt gør, at hendes beskrivelse af *realness* kan betragtes som et globalt hiphop-fænomen, for så vidt hiphoppen kan siges at være forbundet til det, jeg ovenfor har kaldt en diasporisk kosmopolitisme. Der, hvor det kommercielle og det politiske bliver sammenfaldende i Spence' læsning af Perry, er i koblingen mellem den markedsmæssige reproduktion af disse autenticitetsidealer og enkeltkunstneres succes. Som en del af hvad man kunne kalde populærmusikindustriens politiske økonomi, anfører Spence, at ideerne om *realness* både konstrueres fra undergrunden men også fra mainstream, hvor succesfulde kunstnere netop ofte konstruerer og sætter dagsordenen for hvad fans opfatter som *realness* (Spence 2011, 21).

Den materialistiske og kommercielle gangsta-rap har i denne forbindelse været genstand for megen kritik, både internt i de mere politisk bevidste dele af hiphop-miljøet og fra forskellige udenforstående kritikere, for at fremstille stereotype raciale og kønslige identiteter, der stiltiende accepterer misogyni og sexismen såvel som maskuline udtryk for aggressioner og vold. I en amerikansk kontekst har den bl.a. ofte været fremhævet som direkte skadelig for unge mennesker, fx af The Parents Music Resource Center (Bennett 2000, 135).³¹

Ifølge kritikere er disse raciale, kønsmæssige og seksuelle forestillinger – eller det som Tricia Rose i en amerikansk kontekst beskriver som ”the trinity of commercial hip hop – the black gangsta, pimp, and ho” (Rose 2008, 4) – blevet promoveret og accepteret til et stadie, hvor det nu er dominerende for det verdenssyn og den fortælling genren associeres med (Rose 2008, 4). Det er på et globalt plan derfor blevet fremhævet, at hiphop har været i ’krise’, folk har talt om ”the sorry state of hip-hop” (Forman 2013, 1) og rapperen Nas deklamerede i 2006, at ”Hip Hop Is Dead” (første sang på hans album af samme navn) – hvilket fik Tricia Rose til moderende at foreslå:

Hip hop is not dead, but it is gravely ill. The beauty and life force of hip hop have been squeezed out, wrung nearly dry by the compounding factors of commercialism, distorted racial and sexual fantasy, oppression, and alienation. (Rose 2008, ix)

I tråd hermed har Paul Gilroy udtrykt, hvordan ”hip-hop’s marginality is now as official and routinized as its overblown defiance, even if the music and its matching life-style are still being presented – marketed – as outlaw forms” (Gilroy 2000, 180).

Da rapperen Marwan udgav sit debutalbum *P.E.R.K.E.R.* (2007), hvor han bevidst positionerede sig som den stereotype ’perker’, fik han således også langt mere (positiv) medieomtale end han gjorde i forbindelse med opfølgeren *Mennesker* (2011), hvor det stereotype billede af ’perkeren’ var blevet lagt på hylden til fordel for mere socialt bevidste indsigter i livet som Anden i Danmark. Som han udtrykker det i et interview med dagbladet *Politiken*:

De ville ikke have den bevidste indvandrer, der rapper kritisk om samfundet, nej, de vil have den dumme perker, der uden at sætte spørgsmålstegn ved sin sociale status fortsætter med at sælge stoffer og er kronisk kriminel. Den hvide middelklasse vil have perkeren. Ikke for at blive

³¹ I en dansk kontekst har der også jævnligt været debat om rapmusikkens semantik. Senest i 2012, hvor den feministiske debattør Anne-Grethe Bjarup Riis var i offentlig strid med rapperen Kesi om hans nummer ”Fissehul” (se bl.a. Kjær 2012). Som jeg også berører i kapitel 6, var der i sommeren 2009 ligeledes en offentlig debat om, hvorvidt rap og hiphop var velegnet som et redskab i sociale projekter. Debatten opstod efter en mindreårig drengs raptækst med linjerne ”Jeg har en enkelt patron for Morten Messerschmidt / for han snakker masser shit / han sku’ kom’ og sut min pik” (”Messerschmidt Diss”) fandt vej fra en lokal avis-artikel om projektet til de landsdækkende medier (se side 159).

klogere på hans erfaringer fra ghettoerne, for dem tager vi ikke seriøst, men for underholdningens skyld. (Marwan i Omar 2014)

Som Marwan påpeger i ovenstående citat, kan andethed sættes i spil på mange måder – men det er kombinationen af ”pik, patter og pistoler” (Samtale med Babak 8.7.2010), der sælger bedst på det kommercielle marked når man rapper fra en position som ’perker’. Hvordan mine samtalepartnere strategisk forhandler deres andethed og vælger at repræsentere sig selv i forsøgene på at opnå anerkendelse i musikbranchen, vil jeg berøre nærmere i kapitel 5.

Som det kommer til udtryk på den rapscene, der er genstand for min interesse, er der således også en klar sammenhæng mellem raps kommercielle succes og muligheden for at anvende den i sociale såvel som politiske sammenhænge. Dels er hiphoppens popularitet grunden til, at der i løbet af de seneste ti år er blevet søsat en række sociale projekter, der arbejder med hiphop. Dels synes det at gælde, at flere rappere bevidst forsøger at opnå kommerciel succes med det til tider eksplicitte formål, at bruge en eventuel succes til at rette opmærksomheden mod nogle socialt bevidste emner. Som produceren Reza har udtrykt det i forlængelse af sit samarbejde med rapperen Sivas:

Jo, hvis du laver et hit først. Det er jo det, vi har gjort. Vi har gjort *d.a.u.d.a. II* meget mere politisk. Og det er fordi, at efter *d.a.u.d.a. I* kommer vores venner og spørger ’hvad har I gang i’. Og så går der nok et år eller to, så kommer der en ny [plade], som er mere politisk og så den næste og den næste. (Samtale 15.9.2014)

Ligesom flere har et ønske om at bruge deres succes til at promovere social forandring, findes der parallelt med den kommercielle markedsføring af rap som et populærkultur-produkt en hiphopkultur/hiphop-undergrund, der drives af socialt engagerede folk, som synes, at musikindustrien har ’solgt ud’ og som kæmper for at opretholde hiphoppens socialt- og politisk-transformative kræfter (Forman 2013, 252-253, Porfilio og Viola 2012, 5-6). For disse folk er rap og hiphop ikke alene kunstneriske, kreative udtryk, men også handlemåder, der spiller sammen med artikulationen af kollektive politiske processer såvel som en performativ kommunikation af politiserede subjektiviteter (Clay 2012). Som fx rapperen Ali har udtrykt det, laver han ”politik igennem rap” (Feltnoter 15.11.2012), og han vejer helt bevidst sandsynligheden for succes og synligheden af de projekter, han deltager i, op mod den effekt, det kan have for hans overordnede politiske projekt, der blandt andet har til hensigt at synliggøre den brune rap for derigennem at pege på de politiske og sociale implikationer af erfaret andethed. Platformen er både kunstnerisk og kommerciel, men hans motiva-

tion er politisk, og rapmusik anskues således i høj grad som et redskab, der kan medvirke til at forandre det omkringliggende samfund.³²

Brugen af rap og hiphopmusik som et redskab i socialt arbejde er et andet eksempel på denne form for mobiliseret aktivisme og fællesskabsorganisering. I dette arbejde fungerer rap og hiphop ofte som det, der betegnes som et 'fælles tredje', dvs. en aktivitet som de unge og medarbejderne kan have et fællesskab om, uden at aktiviteten direkte fokuserer på de unges problemer (se bl.a. Elkjær og Holm 2013) – et fællesskab, som har til formål at skabe positiv dialog med og kontakt til unge, der befinder sig på kanten af samfundet. I adskillige studier fra forskellige grene af de sociale og psykologiske videnskaber har man i løbet af de seneste år rettet opmærksomheden mod denne brug af rap og hiphop i socialt arbejde med marginaliserede unge (se bl.a. Elkjær og Holm 2013, Forman 2013, Jensen og Hviid 2003, Porfilio og Viola (red.) 2012, Ringsager 2015, Sernhede 2007, Söderman 2007, 2011, Söderman og Sernhede 2010).³³

Den her beskrevne polarisering mellem rap i mainstream og undergrund har imidlertid bevirket, at det langt fra er alle de rappere, jeg har talt med, der definerer sig som hiphoppere. Rapperen Faraz har blandt andet forklaret, hvordan han er "musiker", men ikke hiphopper, fordi han ikke har "det der hiphophjerte" (Samtale 20.10.2010). Tilsvarende tager rapperen Asem eksplicit afstand fra en identifikation som hiphopper, men beskriver sig som "rapper" (Samtale 10.10.2012). Hvor Asem i sin afvisning af sig selv som hiphopper refererer til sin tøjstil, som han mest synes tilhører en "popdreng" (Samtale 10.10.2012), så henviser Faraz i sin afvisning både til sin tøjstil, sine "totalt skinny jeans", og sin manglende musikalske og historiske viden (Samtale 20.10.2010). Modsat udtrykker andre et klart tilhørsforhold til hiphop-kulturen, og beskriver sig selv som både rappere og hiphoppere, bl.a. gennem henvisninger til at de går i hiphop-tøj, kan begå sig på 'hiphop-sprog', kender til hiphoppens historie, kan rappe med på de fleste af Tupacs tekster osv.

I denne kontekst skal det også fremhæves, at det at gå i hiphop-tøj og lytte til rap og hiphop ofte er noget der associeres med det at positionere sig selv som 'udlænding', 'perker' eller 'ikke-dansker' – jf. blandt andet min samtale med Zaki, som jeg refererede indledningsvis i dette kapitel. I forlængelse af Zakis beskrivelse af, hvordan den enkelte stiliserer sig selv som udlænding ved fx at iklæde sig *street wear*, omtaler mange netop denne tøjstil, der også kunne også beskrives som hiphoptøj (dvs. *baggy jeans*, *sneakers*, kasket, stor trøje og jakke), som 'perkeruniformen'. I min

³² At se på rap som en social forandringsagent i konteksten af musikbranchen tager jeg op igen i kapitel 5.

³³ Som jeg kommer nærmere ind på i kapitel 6 er udbredelsen af socialt arbejde, der benytter rap og hiphop, i en dansk kontekst ekspanderet i løbet af 2000-tallet, og har medført en slags 'rap-som-ressource-industri', der beskæftiger mange socialt bevidste rappere.

felt er en positionering som 'hiphopper' med andre ord på diffus (og ofte inkonsistent) vis, sammenfiltret med en positionering som 'perker' eller 'udlænding'. En afvisning af at beskrive sig selv som hiphopper kan derfor for nogle lige så vel være en afvisning af at forstå sig selv som 'perker', 'udlænding' eller 'ikke-dansker', hvor det for andre kan have associationer, der trækker tilbage til hiphoppens bærende elementer og sociale engagement.³⁴

Globalisering, autenticitet og race

Ifølge musikantropolog Martin Stokes kan autenticitet forstås som et diskursivt omdrejningspunkt, der med overbevisende kraft formår at knytte musik til identitet:

'[A]uthenticity' is a discursive trope of great persuasive power. It focuses a way of talking about music, a way of saying to outsiders and insiders alike 'this is what is really significant about this music', 'this is the music that makes us different from other people'. (Stokes 1994, 7)

Etnicitet og race kan utvivlsomt sættes i relation til begge de proklamationer, som Stokes refererer til. Og som han også skriver, så kan en forståelse af, hvordan autenticitet struktureres, defineres og anvendes i diskursive kontekster, åbne for et blik på musikken, der ikke er interesseret i en fikseret essens med bestemte definerbare egenskaber, men nærmere undersøger et bredt område af praksisser og betydninger med få betydningsfulde eller sociale relevante skæringspunkter (Stokes 1994, 7). Et sådant skæringspunkt, der på mange måder er fulgt med den globale spredning af hiphop, og som ofte har været genstand for debat, er ideen om rap som en autentisk 'sort musikgenre' – et perspektiv der især har været aktuelt i konteksten af postkolonialistiske perspektiver på hiphop som et fremtrædende kulturelt redskab i kampen mod at blive udnyttet af en dominerende og primært hvid kulturindustri (Dyndahl 2008, 105).

Hvis der synes at være en relativt samlet forståelse omkring, at hiphop som kulturelt fænomen opstod i Bronx som en reaktion på dårlige socio-økonomiske betingelser, så har der i hiphopforsk-

³⁴ Det ligger uden for denne afhandlings ambition at udrede og diskutere det, som Mads Krogh rammende har beskrevet som "det for hiphopkulturen presserende spørgsmål om, hvorvidt den udbredelse rap (og i mindre omfang DJing) har nået i dagens populærmusik generelt gør rapmusik til en selvstændig genre eller til et musikalsk virkemiddel, der ikke nødvendigvis har noget med hiphop at gøre" (Krogh 2006, 15). Desuden er jeg heller ikke interesseret i at definere eller optrække et skel mellem en form for 'ægte hiphop' og en mere 'kommerciel rap' – hermed ikke sagt, at dette skel mellem undergrund og mere 'kommerciel mainstream', eller mellem *real* og *unreal*, ikke opererer som en diskursiv positionskamp i min felt. Fremfor at frembringe og manifestere kategorier er jeg imidlertid mere interesseret i at begrebsliggøre og forstå de musikalske og strategiske handlinger, der ligger til grund for en rappers orientering mod bestemte idealer – det værende at fremstå som *real* eller at slå igennem i mainstream.

ningen været langt mindre enighed om netop de raciale dimensioner af hiphop. I takt med at globaliseringsperspektiver har været diskuteret, synes akademiske studier af hiphop-kulturen og dens æstetiske udtryk generelt at have taget en drejning fra at forstå den som en sort amerikansk kultur mod en mere global og transnational opfattelse. Flere tidlige skribenter på området opfattede hiphop-kulturens æstetiske elementer som udtryk for en specifik sort amerikansk stil. Musikkritiker Jeremy J. Beadle foreslog for eksempel, hvordan rap var "to the black American urban youth more or less what punk was to its British white counterpart" (Beadle 1993, 77). Ligeledes har Russel A. Potter (1995) pointeret, hvordan hiphops eneste 'autentiske' kulturelle resonans skulle findes blandt sorte amerikanere bosat i urbane miljøer, ligesom han i forbindelse med hiphoppens udbredelse udenfor USA skrev: "[T]here is always the danger that it will be appropriated in such a way that its histories are obscured, and its message replaced by others" (Potter 1995, 146). Ifølge Potter kan hiphops globale spredning med andre ord medføre en 'faretruende' svækkelse af den sorte amerikanske identitet og autenticitet. Endvidere beskriver Tricia Rose i *Black Noise* (1994), hvordan raps vigtigste forgængere i 1960'erne og 1970'erne var sorte amerikanere som The Last Poets, Gil Scott-Heron, Millie Jackson, Malcolm X, Black Panthers og de såkaldte blaxploitation-film³⁵ (Rose 1994, 55), hvorved hun også understreger den historiske mytologi, jeg nævnte ovenfor som en vigtig baggrund at forstå hiphoppen på.

Ideen om hiphop-kulturen og dens æstetiske elementers specifikke tilknytning til sorte amerikanske urbane miljøer er dog blevet udfordret fra en række forskellige positioner. Dels er der blevet argumenteret for, at hiphop ligesom andre aspekter af sort amerikansk kultur har historiske rødder i Afrika og sammen med slavehandlen i 16.-19. århundrede bevægede sig til USA (Bennett 2000, 136, Lipsitz 1994). Fra et sådant perspektiv fremhæves det for eksempel ofte, hvordan rap og hiphop tager afsæt i den jamaicanske *toasting* (en form for lyrisk monoton syngen eller messen over en *riddim*, som et beat kaldes på jamaicansk), hvilket knyttes sammen med, at det var den caribisk-amerikanske DJ Kool Herc, der oftest er blevet krediteret for at have introduceret rapmusik i Bronx i midten af 1970'erne (se bl.a. Chang 2005, Rose 1994, 51-52, Toop 2000 [1984], 18-19). Endvidere er vokalstilen rap blevet forbundet til de vestafrikanske grioter, der med poesi og rytmer som de bærende elementer var (og er i visse områder stadig er) historiefortællere, poeter og omrejsende sangere, der forvaltede og formidlede lokalsamfundets kulturelle arv og historie og sproglige rig-

³⁵ Blaxploitation er en filmgenre, der kom frem i USA i starten af 1970'erne, og som er en undergenre af exploitation-filmene (dvs. en type ofte lavkvalitets-film, der primært promoveres på sit indhold af sex og vold). Ved primært at benytte sorte skuespillere og med soundtracks bestående af funk- og soulmusik henvendte filmene sig specifikt til et sort publikum.

dom, og som spillede en betydelig rolle i de præ-koloniale afrikanske samfund (se bl.a. Gilroy 1991, 133, Persaud 2011, 629-630, Sernhede 2002, 170, Tang 2012, Toop 2000 [1984], 31-32).

På baggrund af en sådan afrikansk-diasporisk forståelse af hiphop har George Lipsitz foreslået, at man fremfor at hæfte sig ved, hvor rap 'kommer fra', snarere skal hæfte sig ved, hvordan mennesker, der på forskellig vis knytter an til en afrikansk diaspora, identificerer sig med sorte amerikanere. Som han påpeger, kan rap og hiphopmusik fungere som "privileged site[s] for transnational communication, organization and mobilization" (Lipsitz 1994, 34). Hvor denne tilgang er langt mere anvendelig i forståelsen af hiphops globale spredning, har Andy Bennett dog også har påpeget, at man ved at anskue hiphop-kulturens tiltrækningskraft som knyttet til den afrikanske diaspora fremfor at forsøge at forstå, hvordan kulturen tiltrækker unge mennesker med forskellige sociokulturelle baggrunde, understøtter en tendens til at essentialisere mytologien om hiphop som en *sort* kulturel form (Bennett 2000, 136). I konteksten af denne kritik har Paul Gilroys arbejde været essentielt i udfordringen af den sorthed, der i sådanne afrikansk-diasporiske perspektiver bliver knyttet til hiphop. Ifølge Gilroy er selve positioneringen af den afrikanske diaspora blevet en dynamisk kulturel kraft i udviklingen af den vestlige kapitalisme, der har indlejret sortheden som en primær indflydelse i den globale populærkultur. Som Gilroy skriver: "[T]he transnational structures which brought the black Atlantic world into being have themselves developed and now articulate its myriad forms into a system of global communications constituted by flows" (Gilroy 1993, 80). I den forstand er sort kultur blevet en global kultur, hvis stil, musik og billeder falder sammen med en række forskellige nationale og regionale sensibiliteter over hele verden, hvorved der ifølge Gilroy igangsættes adskillige og forskellige responser. Gennem begrebet *The Black Atlantic* understreger Gilroy altså, hvordan sorte kulturelle praksisser har bevæget sig over Atlanten fra Afrika til det amerikanske kontinent pga. slaveriet og tilbage igen, hvorved de er blevet til globale kulturelle former (Gilroy 1993, 80-81).

Gilroy er blevet kritiseret for at forbigå, hvordan overleverede og indforståede bindinger mellem race og musik bliver flertydige og kontingente når diasporabegrebet dynamiseres på denne måde (Radano 2003). Dette kan ses som sammenhængende med, at Gilroy ved at tale om, hvordan "the formation of a community of needs and solidarity which is magically made audible in the music itself" (Gilroy 1993, 37) kan kritiseres for at antage, at musik, til trods for den sociale kontekst, fremstår som en ren sonisk essens, og at det er dette, der informerer, sammenbinder og udgør konti-

nuiteten i den sorte diaspora-identitet (Radano 2003, 41, se også, Dyndahl 2008, 105-106).³⁶ Dette til trods har Gilroys arbejde været væsentligt for videre forståelser af hiphops betydning i globale og kulturelle diffuse lokaliteter. Blandt andet er det uomgængeligt, at hiphopkulturen og dens æstetiske udtryk, herunder rapmusikken, med tiden har gennemgået en omfattende udbredelsesproces, således at de i et vist perspektiv kan hævdes at være ekspanderet fra en lokal *Black Noise* (Rose 1994) til at lydlægge samtidskulturens *Global Noise* (Mitchell (red.) 2001). For som kulturteoretikeren Tony Mitchell noterer sig i indledningen af antologien *Global Noise*, hvis titel må tolkes som en indirekte kommentar både til Gilroy og til Tricia Rose, er rap og hiphop blevet ”a vehicle for global youth affiliations and a tool for reworking local identities all over the world” (Mitchell 2001, 1-2).

At hiphopkulturen – samtidig med at den ofte opfattes lokalt som noget, der er relateret til race-diskrimination – af mange stadig tilskrives en sorthed kan forstås ved at tage afsæt i Imani Perrys argument, om at hiphop-kulturen i USA er:

[...] situationally black, that is to say that the role it occupies in our society is black both in terms of its relationship to other segments of the black community and of its relationship to the larger white segment of the country and of the 'global village'. (Perry 2004, 29)

For mange rappere og hiphop-artister rundt om i verden betyder dette, at en identifikation med aspekter af hiphop-kultur (musikken, stilen, sproget osv.) også kan relateres til den racepolitik, der omringer denne. At identificere sig som ”situationally black” forbindes, som Pennycook og Mitchell har påpeget, derfor også til lokale relationer omkring race og etnicitet, der ikke nødvendigvis behøver at være rodfæstede i en afrikansk diaspora (Pennycook og Mitchell 2009, 37). I relation hertil har Marc D. Perry peget på, hvordan det at betegne sig selv som ’sort’ i den forstand er blevet en politisk markering af en bestemt form for racialiseret identitet (Perry 2008, 637). Når Ali, der er født i Iran og kom til Danmark som 9-årig, fx omtaler sig selv som ”sort rapper” (diverse samtaler) er der med andre ord ikke tale om, at han er sort i historisk eller racial forstand. Snarere skal det forstås som en illustrativ politisk markering af en socialt marginal position i samfundet, der hermed tilskrives global resonans. I den forstand tjener markøren ’sort’ som en politisk betydningsbærer af bestemte former for racialiserede identiteter, der forbinder individer og fællesskaber i på tværs af levede historiske betingelser og vilkår.

³⁶ Omvendt kan man dog også kritisere Radano for, gennem fastholdelsen af overleverede bindinger mellem race og musik, for at gøre sig til talsmand for en form for etnisk essentialisme, der i sin natur ikke afviger meget fra Gilroys soniske essentialisme.

Det globale, det lokale og det 'glokale'

Det er således tydeligt, at receptionen og rekontekstualiseringen af hiphop i lokale miljøer ofte involverer forskellige former for social betydningsdannelse i forhold til raciale og etniske kategorier. Men som Martin Stokes har anført, er det umuligt at forstå disse betydninger og praksisser uden at forstå de lokale betingelser og vilkår som sprog og kontekst, der ligger bag. Som han ved at trække på Edwin Ardner pointerer: "Ethnicities, as Ardner pointed out, positively 'demand to be seen from the inside' [...]; the same is true of their musical strategies" (Stokes 1994, 7). Selvom hiphop kan fungere som en kulturel ressource i den globale udformning af lokale identifikationer (Appadurai 1996), skal man derfor huske på, at der i den proces altid rejser sig spørgsmål om lokalt funderede magt- og positionsrelationer (Perry 2008, 636-637).

Identifikationen med hiphop rummer dermed en yderligere spænding. For samtidig med, at man stræber efter at være en del af et globalt fællesskab – den globale hiphop-nation – som fungerer på tværs af race, etnicitet og lokalitet, så indebærer hiphop på den anden side også en meget lokal forhandling af de helt specifikke forhold, der gør sig gældende i fx det danske samfund (Krogh og Pedersen 2008, 12). Inden for globaliseringsteorier har den effekt som globale kulturelle strømninger har på lokale kulturer længe været et omdrejningspunkt for debat – en debat, der i stor udstrækning også relaterer sig til studiet af hiphops globale spredning. Ikke alene fordi hiphop findes i næsten alle hjørner af verden, men også fordi de æstetiske udtryk og stilistiske elementer er massemedierede populærkulturelle former, der er stærkt afhængige af sprog og identifikationer, som samtidig forhandles og forandres lokalt, er hiphop en god kilde til at studere det globale. Lokale scener skal således altid forstås i konteksten af komplekse globale kulturelle flows, ligesom globale musikalske strømninger kun kan forstås i relation til den lokale kontekst, hvori de forankres.

Som andre globale kulturelle strømninger, der har sit udgangspunkt i USA, er hiphoppens globale udbredelse til tider blevet opfattet som en 'amerikanisering'. Som bl.a. Tony Mitchell har pointeret gælder det imidlertid, at "in most countries where rap has taken root, hip-hop scenes have rapidly developed from an adoption to an adaption of U.S. musical forms and idioms" (Mitchell 2001, 11). Indsigter fra rap- og hiphopscener verden over viser med andre ord, at hiphop ofte er et redskab til at manifestere lokal identitet og artikulere dybe lokale problemstillinger. "Hip-hop's urge to locality" (Krimms 2002, 191), som Adam Krims har udtrykt det, kan således ses igen og igen, idet artister verden over engagerer sig i den proces, som i Thomas Solomons ord indebærer "indigenizing, locally re-emplacing the globally circulating musical genres of rap" (Solomon 2005, 51). Så selvom begreber som *underground*, *gangsta*, *homie*, *beat* og *flow* er blevet globale termer, er enhver lokal

hiphop-kultur altid unik. For at tydeliggøre den ofte oversete diversitet af hiphop-praksisser, der finder sted i de mange lokale scener over hele verden, bør man, som antropologen H. Samy Alim har påpeget, fremfor at tale om én specifik hiphop-*kultur* derfor snarere tale om adskillige hiphop-*kulturer* (Alim 2009, 3).

Blandt andet kommunikationsforskeren James Lulls begreb om kulturel reterritorialisering har skabt en ramme for at forstå, hvordan kulturelle processer og produkter er bøjelige ressourcer, der bearbejdes og tilskrives nye betydninger, der relaterer til den specifikke lokale kontekst, hvor produktet approprieres. "Because culture is constructed and mobile, it is also synthetic and multiple" (Lull 2000, 247), som han udtrykker det. På den baggrund beskriver han, hvordan:

[r]eterritorialization is a process of active cultural selection and synthesis drawing from the familiar and the new. Cultural environments today are made up of mediated and unmediated elements, of the highbrow and the popular, of the personal and the mass, of the public and the private, of the here and the there, of the familiar and the strange, of yesterday, today and tomorrow. People draw ambitiously from all available material and symbolic domains to socially construct their cultural worlds. (Lull 2000, 249)

Den globale spredning af en lokalt forankret kultur som hiphop er således aldrig bare et spørgsmål om deterritorialisering, men også altid om reterritorialisering. Der er med andre ord ikke tale om to adskilte processer, men en dobbeltbevægelse, hvor deterritorialiseringen og reterritorialiseringen sker simultant og i gensidig proces. Ronald Robertson har udviklet Lulls koncept i en illustration af, hvordan samspillet mellem det globale og det lokale ikke er "a question of either homogenization or heterogenization, but rather the way in which both of these tendencies have become features of life" (Robertson 1995, 27). Denne dobbeltbevægelse knytter Robertson til begrebet 'glokalisering' (Robertson 1995), der beskriver den proces, hvormed det globale gennemtrænger det lokale, i samme bevægelse som det lokale omformer og inkorporerer det globale i den specifikke kontekst. 'Glokalisering' af fx hiphop og dens æstetiske former er altså på en og samme tid en uniformerende og en differentierende proces, der ifølge Tony Mitchell afstedkommer "the formation of syncretic

glocal' subcultures [...] involving local indigenizations of the global musical idiom of rap" (Mitchell 2000, 41, se også, Potter 1995).³⁷

Hvor det ovenstående har præsenteret hiphoppens mere generelle historie og de tilknyttede ideologier som en del af et postetnisk, transnationalt og diasporisk forestillet fællesskab, vil jeg i det følgende rette opmærksomheden mod brune rappere på den danske rapscene, og den historiske udvikling, scenen har undergået siden hiphop og rap kom til landet i starten af 1980'erne.

Brune rappere i Danmark

Da jeg startede arbejdet på denne afhandling i foråret 2010, var dansk hiphop i bred forstand inde i et dødvande. Som redaktøren for musikbladet Gaffa, Peter Ramsdal, beskrev det i et interview til *Politiken* d. 15. november, var 2010 et "magert år i dansk hiphop [...] Faktisk er der vel kun én rigtig superstjerne i branchen i dag, nemlig L.O.C." (Ramsdal i Grøn 2010). Samtidig fortalte flere af de rappere, som jeg i starten af min feltforskning stiftede bekendtskab med, hvordan rapmiljøet var polariseret og opdelt. Ali brugte endda ordet "race-segregation" (Samtale 21.12.2010) i beskrivelsen af den opdeling, han oplevede var til stede i det danske hiphop-miljø, blandt andet med henvisning til, at de majoritetsdanske rappere dominerede den etablerede scene, mens minoritetsdanskerne dominerede på internettet.

Som sådan bekræftede Ali nogle af de antagelser, jeg var gået ind til dette projekt med, for eksempel vedrørende marginalisering, andetgørelse, og som naturligvis på et helt overordnet plan præger min fremstilling. Samtidig med at jeg gennem mit arbejde er nået frem til de perspektiver, der er beskrevet hidtil i afhandlingen, har den situation, som Peter Ramsdal ovenfor beskriver, imidlertid ændret sig radikalt, i hvert fald på nogle områder. I skrivende stund er rapgruppen Mellem-Finga'Muzik på en større danmarksturne i kølvandet på deres anden udgivelse *Militant Mentalitet*

³⁷ Lokaliseringsprocesserne er således mere komplekse, end at den globale hiphop-kultur og dens elementer pålægges en lokal accent og må frem for at blive forstået som undervariationer af en global hiphop, nærmere ses som lokale traditioner der trækkes i retningen af globale kulturelle former, mens disse traditioner simultant genopfindes. Dermed synes mange andre lokale musiktraditioner, udover *The Black Atlantics* mange forskellige indflydelser eller den jamaicanske rolle i udviklingen af hiphop, at hævde deres forbindelse til rap og hiphopmusik. Som Tony Mitchell og Alastair Pennycook har belyst, har fx australske aboriginer-MC's fremhævet sammenhængen til deres 'oprindelige' musikalske praksisser (Pennycook og Mitchell 2009, 30-35), ligesom Ayhan Kaya har fremholdt, hvordan tyske rappere med tyrkisk baggrund trækker på den midaldrelige tyrkiske folkesangstradition *halk ozani* og dermed fremstår som en slags "contemporary minstrels, or storytellers [...] the spokespersons of the Turkish diaspora" (Kaya 2002, 59), som Kaya har udtrykt det. På den måde fremstår hiphop, som Mitchell og Pennycook argumenterer for, ikke blot som en kulturel formation, der har spredt sig og er blevet taget op og bearbejdet i forskellige lokale kontekster, men som en kulturel formation, der på sin vis altid har været lokal (Pennycook og Mitchell 2009, 35).

(2015), som bringer dem ud på en række af landets større, veletablerede spillesteder, ligesom nummeret ”COCAINA” (Feat. Gilli) bare tre dage efter udgivelsen er blevet afspillet over 38.000 gange (30.3.2015) ifølge min Spotify-players optælling. MellemFinga’Muzik er blot seneste eksempel på den forandring, den danske rapscene har gennemgået i løbet af den periode, jeg har arbejdet i min felt – en forandring som både må forstås på baggrund af scenens egen historicitet og selvopfattelse, dens stigende professionalisering og det hul i markedet, som Ramsdal beskriver.

Der er ofte blevet argumenteret for, at hiphop og dens forskellige æstetiske udtryk, ikke mindst for unge i byer verden over, har udviklet sig til at være en form for *lingua franca*, der omfatter mobilitet og agens hos ellers marginaliserede grupper af samfundet (Forman 2013, 249). Russel A. Potter har betegnet rap og hiphop som et ”resistance vernacular” der, som han udtrykker det, ”deploys variance and improvisation in order to deform and reposition the rules of “intelligibility” set up by the dominant language” (Potter 1995, 68). Ideen om en sådan modstandsdialekt er i en global sammenhæng interessant i forlængelse af Tony Mitchels argument om, at rappere uden for USA synes at udforske og udnytte hele det lingvistiske repertoire, der er til deres rådighed – dvs. lokale, regionale og sociale dialekter såvel som engelske elementer og minoritetssprog – i konstruktionen af en bestemt form for hiphop-sprog (Mitchell 2000).

Som jeg var inde på i starten af kapitlet (se side 83) identificerede fx Ramin og Imran sig tidligt i deres karrierer i højere grad med den amerikanske, engelsksprogede rap end med den danske. Ligeledes startede de fleste andre af de rappere, jeg har talt med, med selv at rappe på engelsk, fordi, som bl.a. rapperen Babak har udtrykt det, han gennem det engelske sprog kunne opnå ”styrke”:

Rap for mig handlede om sådan en styrke. Det var en eller anden måde at opnå en social form for styrke, og det kunne man kun gøre ved engelsk dengang. Altså dansk rap, det var ikke rigtigt sejt. Så jeg begyndte at rappe på engelsk, og det gik der en masse år med, og jeg var ikke særlig god. (Samtale 8.7.2010)

Som det kommer til udtryk i ovenstående, synes Babak ikke at dansk rap var ”sejt”. Han orienterede sig med andre ord ikke imod den dansksprogede rapscene, som ellers dominerede det nationale rum i starten af 00’erne, men snarere mod den globale hiphop-nation og ikke mindst mod sorte amerikanske rappere, hvis musikalske fortællinger han følte, han kunne relatere til. En sådan form for ”relativ parallelitet” (Jensen 2007, 228) mellem hans egen situation i Danmark og sorte, urbane amerikaneres marginaliserede situation i USA fremhæves ofte af mine samtalepartnere som begrundelse for, at de ikke identificerer sig med det, Babak ovenfor kalder ’dansk rap’ – underforstået

fremført af lyserøde danske rappere.³⁸ Som Ramin fortæller: ”Jeg kan huske, at da jeg startede med at rappe, der var der Jokeren og L.O.C. Den ene var på druk, og den anden var på stoffer. Hvordan skulle jeg forholde mig til det?” (Samtale 31.1.2013).

I stedet for at relatere til den danske globalisering af rap, positionerede de sig ved at lytte til amerikansk rap og ved selv at udtrykke sig på engelsk som en del af et diasporisk netværk af andre marginaliserede unge verden over. Hvor de fleste af de rappere, jeg har talt med, netop på grund af en identifikation med det transnationale fællesskab fremfor et nationalt hiphopfællesskab, ofte er startet med at rappe på engelsk, har de imidlertid valgt at skifte over til dansk. For mange har dette været en proces, som er blevet forbundet med det faktum, at de enten selv var bedre til dansk end til engelsk og således bedre var i stand til at udtrykke sig på dansk i deres musik, eller med det faktum, at de ved at rappe på dansk opnåede en større relation til publikum, der bedre forstod dem og derfor kunne relatere til musikken. Imran, der er vokset op i et hjem, hvor engelsk var det bærende fællessprog, har fx udtrykt:

Der vil ikke være nogen drift i musikken, hvis den ikke har nogen relation til det, der sker omkring en. Jeg begyndte også at lave dansk musik, dansk rap, fordi jeg kunne mærke, at hvis jeg lavede et nummer på dansk, så kunne vores drenge relatere meget mere til det. De kunne identificere sig meget mere med det. Og det [danske sprog] var med til at bringe meget mere frem. (Samtale 19.5.2014)

Ligeledes har flere rappere udtrykt, at der med sproget også fulgte en anden indholdsmæssig kontekst. Ali, der tidligere rappede på engelsk (og til tider persisk) om bl.a. den globale kamp om menneskerettigheder og om situationen i Iran, har fortalt, at der med det danske sprog fulgte en ny kontekst, der tog udgangspunkt i hans og andre brune unges situation i den danske nationale kontekst:

Min første sang på dansk [hed] ”Hjerneflugt”. Den handler om, at perkere bare ryger sig skæve, fordi de ikke kan håndtere det, eller også så uddanner de sig og skrider, fordi de ikke gider det. Så den første danske sang handler om det der perkershut. Jeg blev nødt til det. Med sproget følger en kontekst med. Jeg rappede aldrig i en dansk kontekst, når jeg rappede på engelsk. Aldrig. Da rappede jeg om menneskerettigheder især i Iran og om global kamp. Og kampen mod Iran, den militante kamp mod Iran. (Samtale 27.5.2014)

³⁸ De amerikanske rappere (som fx Tupac, Snoop Dogg, Ice Cube, Notorious B.I.G., Talib Kweli osv.), som mine samtalepartnere har fortalt, at de lytter til, er samtidig rappere, hvis beats de til tider anvender – og hermed går i dialog med – i egne numre. Fx bruger Ali (alias Ali Sufi) både beatet og refererer til indholdet i Ice Cubes ”Why We Thugs” i hans eget nummer ”Når vi perker” og Babaks (alias Vakilis) sang ”Listen” (der var et uofficielt valgkampsnummer for Enhedslisten i valgkampen 2011) er et remix af Talib Kwelis nummer ”Listen” (prod. Kwamé).

Som sådan kan det at rappe på dansk dermed forbindes med den førnævnte *realness* i den forstand, at der med det nære sprog også følger en mere autentisk kontekst, der peger tilbage på 'The Global Hip Hop Nation' og det dermed forbundne lokalt forankrede sociale og gadepolitiske engagement. Samtidig har den opblomstring af dansksproget rap fremført af synlige minoritetsunge, der har fundet sted i løbet af 2000-tallet og ikke mindst siden den såkaldte 'bølge' i 2011, som jeg vender tilbage til nedenfor, ført til, at mange af de yngre rappere, jeg har talt med, lytter til og lader sig inspirere af ældre brune lokalt baserede rappere som Marwan, U\$O, Johnson, Ali (alias Ali Sufi), Sivas, Ataf og Imran (senere under navnet Amro) frem for, eller parallelt med, de amerikanske forbilleder. For nogle af de yngre rappere, jeg har talt med, har det netop været fremkomsten af sådanne lokalt baserede brune rappere, der gjorde, at de selv begyndte at rappe:

Før i tiden rappede man jo nok, fordi ens idoler gjorde det, dengang jeg var mindre. Du ved Tupac. Der dukkede altid noget op i starten, når jeg hørte Tupac. Og efter det, så så man andre rappere her i Danmark, som du ved Marwan – ikke at for at sammenligne dem på den måde, du ved – men så så man dansk rap, og så fik man selv lyst til at prøve det. Og så kom der nogle nuancer frem. (Samtale med Peyman 7.12.2010)

At der tidligere var færre brune forbilleder for en ung rapper som Peyman kan skyldes, at den dansksprogede rap- og hiphopscene ikke bare var opdelt i mange lokale scener eller mellem undergrund og mainstream, men i høj grad også, at der var tale om en lyserød rapscene, der som jeg tidligere har nævnt dominerede mainstreambilledet, og en brun rapscene, der fortrinsvis opererede i undergrunden. Ali brugte ordet "racesegregation" (Samtale 21.12.2010) i beskrivelsen af den opdeling eller segmentering, han oplevede. Ifølge ham og flere andre af de rappere, jeg talte med, dominerede de lyserøde rappere den etablerede scene, ligesom de danske hiphopmedier og -hjemmesider aldrig skrev om det, som Ali betegnede som "det sorte rapmarked" (Samtale 21.12.2010). Ligeledes pointerede han, at han, selvom han i de kredse han færdedes i var en anerkendt rapper, aldrig fik invitationer til at komme og optræde til hiphop-jams og lignende arrangementer i det danske hiphopmiljø. "Det har vi aldrig fået", som han konkluderede (Samtale 21.12.2010) – og med 'vi' mente han (underforstået) sig selv og andre brune rappere, som befandt sig i hans netværk. I senere samtaler med Ali begrundede han denne segregation med det han kaldte "sprogfascisme" (Samtale 20.5.2014) – en manglende anerkendelse af den måde som mange rappere med etnisk minoritetsbaggrund udtrykte sig i deres rap, blandet andet deres brug af multietnolekt (Quist 2008), der bevirkede, at selvom der var mange mørke unge, der rappede, var der ikke specielt mange, der opnåede anerkendelse udenfor deres egne sociale netværk. På trods af at rap op igennem 2000-tallet i høj grad blev anvendt som redskab i socialt arbejde (se kapitel 6), der mere eller mindre specifikt adres-

serede primært unge drenge med indvandrerbaggrund, hvilket medvirkede til at skabe kreative rap-baserede miljøer i de enkelte lokalområder, blev den musik som blev produceret i de miljøer, ifølge Ali, sjældent taget alvorligt – hverken på undergrundens ”hvide rapscene” (Samtale 21.12.2010) eller som et populærkulturelt produkt, der kunne have interesse for et bredere rap- og hiphop-interesseret publikum i Danmark. Årsagen til denne manglende anerkendelse var ifølge Ali, at brune rappere blev dømt ud fra ”nogle andre standarder” (Samtale 21.12.2010) end de kvalitetsparametre, der var gældende blandt dem selv. Hvor de brune rappere, ifølge Ali, generelt sagt hæftede sig ved *indholdet* af en sang og på det *flow*, den leveredes med, så var vurderingskriterierne på den lyserøde scene nogle andre. De var baseret på ordspil, rim, metaforer, (selv)ironi og leg med det danske sprog.

Netop den sproglige dimension er central for den udvikling, scenen har gennemgået. I resten af dette kapitel vil jeg derfor med sproget som prisme belyse forhandlingerne mellem mainstream og undergrund, mellem globalt og lokalt og mellem medborgerskab og modborgerskab (inklusion og eksklusion). Den sproglige dimension er et absolut bærende element i rapmusikkens og hiphoppens selvforståelse og autenticitetsopfattelse, samtidig med at det i høj grad kan bruges til at belyse relationerne mellem forskellige nationale og transnationale identifikationsrum. Med sproget som omdrejningspunkt kan jeg dermed strukturere fortællingen om scenens opfattelse af sin egen historicitet samtidig med at også den danske integrationspolitik, andetgørelsen, autenticitetsforståelsen og de håndteringsstrategier, som jeg beskrev i det forgående kapitel, nødvendigvis spiller ind som overordnede optikker for den måde, jeg forstår og konstruerer denne historicitet på.

Min konstruktion udelader derfor naturligvis forskellige perspektiver, der også kunne have været relevante, fx overser den ganske metodisk fortællingen set fx fra det lyserøde rapmiljø, fra pladebranchens, fra mediernes eller fra et bredere udsnit af publikums vinkler. Ærindet er imidlertid ikke at skrive raphistorie, men gennem eksemplariske nedslag at konstruere min felts egen opfattelse af sin historicitet. Det vil sige mødet mellem min erkendelsesinteresse, mine spørgsmål og de måder, hvorpå de mennesker, jeg har talt med, har opfattet deres mulige positioneringer – underforstået at både erkendelsesinteressen og positioneringsmulighederne har ændret sig i løbet af min tid i felten.

Forhistorier

Ataf Khawaja var en af de minoritetsrappere, der var med næsten fra starten. Hans interesse for hiphop og rap begyndte under det, Mads Krogh har kaldt den første hiphop-bølge, som skyllede ind

over Danmark i 1983-1984, da der bl.a. blev frigivet en række singler fra det amerikanske pladeselskab Sugar Hill Records samt en række film om og med repræsentanter for hiphopkulturen i New York (Krogh 2008, 128). Ataf, der på det tidspunkt var en dreng på omkring 10 år, så filmene på sin fars VHS-maskine, læste fascineret i graffitibogen *Spraycan Art*, da den udkom i 1987, og mødtes for at danse breakdance sammen med andre lokale unge på basketball-banen bag Vanløse Skole, hvor han gik. Snart begyndte Ataf også at rappe med på de amerikanske tekster:

Jeg kommer fra Pakistan, der er en gammel engelsk koloni. Så det kan godt være, at vi snakker sjovt engelsk, men vi kan godt forstå engelsk jo ... fuldt ud og sådan noget der jo. Og det vi dansede til på det tidspunkt, det var jo rapmusik, hiphopmusik og sådan noget der. Og jeg forstod jo umiddelbart, hvad det var de rappede om. Teksterne var også mere simple på det tidspunkt og teknikkerne på den måde de rappede på i USA var meget simplistiske og ligesom i det spæde stadie af rap altså. Så den fangede jeg og sådan noget, og den ramte mig lige i hjertekulen. Så der gik ikke særlig lang tid, altså så når jeg stod og dansede og sådan noget der, jamen så stod jeg også og rappede med. (Samtale 7.9.2010)

På det tidspunkt var MC Einar som sagt udkommet med det første regulære danske rap/hiphop-album, *Den nye stil* (1988), der blev efterfulgt af Rockers by Choices mere samfundskritiske udgivelse *Opråb! Til det danske folk* (1989). MC Einars (selv)ironiske humor og Rockers by Choices "ret naive og ad hoc-agtige omgang" (Krogh 2008, 129) med politiske emner var dog ikke som sådan noget, Ataf kunne relatere til. Han fandt i langt højere grad inspiration i den amerikanske hiphop-musik, hvor bl.a. Run DMC og Public Enemy rappede om, at man "ikke [skal] være et offer. Man skal sgu rejse sig op og slå igen, hvis det er det. Og de var meget på Malcom X's tankegang med, at det er intelligent at slå igen" (Samtale 7.9.2010). For selvom Vanløse langt fra var et socialt belastet boligområde, følte han og skolevennen Ali Kazim sig ikke som de andre:

Allerede da vi var 14-15-16 år, så havde vi jo overskæg. Og det er jo fint nok at tænke på nu, men på det tidspunkt var det måske ikke ham, som pigerne ville kysse med. Og vi lignede måske heller ikke Tom Cruise [...] eller Levis-manden fra reklamen. Så jeg tror, at der har været nogle frustrationer der, som vi skulle kæmpe lidt med. (Samtale 7.9.2010)

Det samme gjaldt de andre rappere med minoritetsbaggrund, som på det tidspunkt slog deres baner i det danske hiphop-miljø, og som Ataf jo længere han kom ind i de københavnske hiphop-kredse stiftede bekendtskab med. Med til denne kreds hørte blandt andet Al Agami,³⁹ der var den første rapper i Danmark med international gennemslagskraft, og hans brødre Kuku og Joseph, rapperen Karen Mukupa og den nu afdøde reggaestjerne, Natasja Saad, der begge var en del af gruppen No

³⁹ Al Agamis debutalbum *Covert Operation* udkom i 1993 og modtog en Dansk Grammy som årets bedste rap/dance-udgivelse i 1994.

Name Requested,⁴⁰ samt rapperen Youngblood.⁴¹ Sammen med bl.a. vennen og rapperen Ali Kazim, dannede den dengang 17-årige Ataf gruppen Smooth Asiatics, der et par år senere, i 1993, skiftede navn til Kidnap (også kaldet Kidnap Logen). Som Ataf forklarer: ”Vi bliver ligesom undergrundens mørke perkerrap. [...] Fordi vi har en mening med det, vi siger. Og vi rapper om det” (Samtale 7.9.2010). Ifølge Ataf hang denne bevidsthed sammen med, at de på mange måder havde andre erfaringer end de lyserøde danske rappere, hvilket på sin vis gav dem mere ’autenticitet’ eller *hiphop-credibility*:

Altså vi er jo stigmatiserede fra barnsben, fordi vi er fremmede, hvis man kan sige det på den måde. Mens de andre stigmatiserede sig med ’nå, men jeg drikker mig rigtig stiv, tager en masse coke og knepper en masse piger. [...] Så vi var også en torn i øjet på de andre. Vi var også mindre jante, den måde vi klædte os på, den måde vi snakkede på. Altså vi snakkede meget sådan ’What’s up, man’, ’Hvordan går det, mand’, ’Jamen, helt sikkert, giv mig fem’. (Samtale 7.9.2010)

Som Ataf beskriver i ovenstående, følte han sig på mange måder anderledes end de lyserøde rappere, og som han siger: ”Vi dyrkede også det der mantra, at ’vi er anderledes’. Også Natasja og Karen Mukupa for den sags skyld. Alle os mørke, vi havde sådan et fællesskab” (Samtale 7.9.2010). Til forskel fra de lyserøde rappere, der primært rappede på dansk, bestræbte disse grupper bestående af mørke rappere sig på at lyde så tæt på de amerikanske forbilleder som muligt og positionerede sig altså inden for en transnational kulturel strømning. Ataf har fortalt, at alle i hans omgangskreds på dette tidspunkt rappede på engelsk:

Dansk rap var sådan ’adr’. Nej, det var sådan noget ... altså Rockers by Choice var en dansk version af Amager-Public Enemy, følte vi. Og MC Einar, ’jamen du har jo ikke en gang skrevet dine tekster selv’. Og det er sådan noget sjov og ballade. Og Humleridderne,⁴² jamen de var bare

⁴⁰ Karen Mukupa er født i Zambia af en zambisk mor og en dansk far. Natasja Saad var født i Danmark af en dansk mor og en sudanesiske far.

⁴¹ Dicky Klein Okalo (alias Youngblood eller YB) er født og opvokset i Danmark af hhv. danske og nigerianske forældre. I en artikel i *Gaffa* i 1992, fortæller han: ”Folk, der ikke kan se forskel, har da kaldt mig for tyrkersvin. Men opdager de, man er afrikaner, opstår der pludselig en vis respekt” (Youngblood i Nielsen 1992), som han udtrykker det. Hans pointering af, hvordan afrikaneres status i det danske samfund allerede i starten af 1990’erne synes anderledes end fx tyrkeres, synes også at understrege, at Ataf – såvel som fx Ali Kazim – med deres pakistanske (muslimske) baggrunde er blevet mødt med andre øjne end de andre mørke rappere i miljøet.

⁴² Humleridderne var en dansk hiphop-gruppe, der blev dannet i 1987 i Tårnby på Amager. Selv om de således er tilstede på scenen allerede under den såkaldte ”anden bølge”, udkommer debutpladen *Jeg gi’r en omgang hvis du gi’r to* først i 1995, hvorfor de som regel associeres mest med de grupper, der kom frem som en del af det Mads Krogh har kaldt den tredje bølge (Krogh 2008, 129-131). Med til denne tredje bølges tidlige udgivelser regnes også Østkyst Hustlers *Verdens Længste Rap* (1995), der med Nikolaj Peyks tekster fortsatte den humoristiske og ironiske linje fra MC Einar, hvor Peyk også havde været tekstforfatter (Se også note 43).

stive og sådan noget der, ikk? Så der var ikke sådan noget rebelblods-rap-agtigt-noget der. Så det lavede vi så, men selvfølgelig på en minor scale, fordi det var på engelsk. (Samtale 7.9.2010)

Den såkaldt anden bølge i dansk rap var stilnet af i starten af 1990'erne, og som Mads Krogh har forklaret, må perioden frem til 1995 betragtes som et "udgivelsesmæssigt dødvande, hvor også medieinteressen for genren daler" (Krogh 2008, 129). I forbindelse med et knivdrab på Hovedbanegården i 1993, som af pressen blev kaldt for 'hiphop-mordet', fordi den dræbte havde en kasket på, blev foreningen Stop Volden dannet. Med støtte fra Kulturministeriet udgav foreningen i 1994 et kompilationsalbum med fire sange, hvorpå bl.a. Hvid Sjokolade, Per Vers, Humleridderne og Den Gale Pose medvirkede og tog afstand fra vold. Ataf (under initialerne AMK) og Ali Kazim (Ali K) medvirkede også. Pladen blev starten på en række kompilationsudgivelser, der medvirkede til at sætte gang i en tredje bølge, der ifølge Krogh aldrig for alvor er fladet ud. Rap og hiphopmusik har langsomt fundet vej ind på bl.a. teatre, i undervisningssammenhænge, i partipolitik og i Danmarks Radios børneudsendelser osv. (Krogh 2008, 144),⁴³ og man kan på den måde tale om at rap og hiphop i dag er blevet en naturlig del af mainstreamkulturen.

Efter Atafs medvirken på Stop Volden-albummet begyndte han at eksperimentere med at rappe på dansk, og i årene efter gæstede han en del majoritetsdanske rappers albums og turneer. Selvom han i starten var sådan lidt "Arh, nej. Jeg skal sgu ikke rappe med nogle danskere" (Samtale 7.9.2010), var han bl.a. *hype-man* (backup-rapper) for Jokeren på flere af Den Gale Poses turneer og medvirkede også under navnet Den Sorte Slyngel på Den Gale Poses andet album *Sådan er reglerne* (1998), hvor han definerede sig selv som "rappens desperado / pakistano / hey yo det' Ataf Montano"⁴⁴ (På nummeret "Es, Konge, Joker" fra *Sådan er reglerne* (1998)). Ataf benytter her sin etniske identitet til at hævde sin autenticitet, ligesom han fra en selvproklameret position som "rap-undergrundens Scarface" medvirker på rapperen Clemens' nummer "90'er tendenser" (1997) med

⁴³ Alene i 1996 blev der udgivet omkring fyrrer danske rapalbums, og rapmusikkens popularitet blev yderligere slået fast med Østkyst Hustlers' andet album *Fuld af løgn* (1996) og Den Gale Poses *Sådan er reglerne* (1998). Den Gale Pose var foregangsmænd for den såkaldte stodderrap, der blev ført videre af bl.a. MC Clemens, der – uden selv at forbinde sig til stodderrappen – satte nye standarder for ikke alene rimakrobatik, men også indebrændt voldelighed og trusler i dansk rap. Mere eksplicitte abonnementer på stoddidentiteten er nogle af de danske rappere, der igennem 00'erne, har haft størst succes. Af dem kan nævnes Niarn og ikke mindst den dansk-irske rapper Liam O'Connor, alias L.O.C. (se Krogh 2008, 131), der også gjorde sig bemærket i slut 1990'erne med gruppen B.A.N.G.E.R.S., der også bestod af U\$O, Johnson (N.I.S.) og DJ Rescue. (Jf. Krogh (2008) eller Skyum-Nielsen (2006) for en bredere og mere detaljeret gennemgang af dansk hiphop-historie).

⁴⁴ Tony Montana er den kyniske hovedfigur (spillet af Al Pacino) i den amerikanske gangstergilm *Scarface* fra 1983.

linjer som ”Jeg en paki / der har lært sig alt andet end at køre taxi” og ”da jeg var 10 var jeg knægt med omvendt kasket / nu jeg en perker med mercer der overhaler din lex”. Her begynder Ataf i det små at berøre emner som kulturmøder og opgør med stereotype ideer om fx ’indvandrer-taxamanden’ i en dansksproget kontekst.

Globale ’præmieperkere’ og lokale gangsters

Med til den internationale orientering på rapscenen hørte også gruppen Outlandish (dannet i 1997), der opnåede stor succes i Danmark og i udlandet, da de i 2000 udkom med deres engelsksprogede debutalbum *Outland's Official* (Sony Music). Med fortællinger om kultursammenstød vævet ind i en hybrid musikalsk form på flere forskellige sprog og med en baggrundshistorie om tre unge mænd – Isam B, Waqas og Lenny – med hver deres etniske tilhørsforhold og med forskellige religiøse ståsteder,⁴⁵ der med en opvækst i det socialt belastede boligområde i Brøndby Strand, havde formået at trodse den sociale arv, blev Outlandish modtaget utvetydigt positivt af pressen. Gruppens sammensathed afspejledes i det hybride lydbillede, hvor rap, hiphopmusik og R&B sammenfiltres med arabiske klange og instrumenter, forskellige tonaliteter og sangtraditioner og spansk/latinamerikansk guitarstil, der, som Ralf Christensen fremhævede i sin anmeldelse af debutpladen ”demonstrerer de oprindelige etniske tilhørsforhold i Outlandish” (Christensen 2000). Hermed var Outlandish, som Christensen skrev, ”den danske hiphops første substantielle manifestation af den multietniske og -kulturelle virkelighed, som Danmark er blevet - om Kjærsgaard & kumpaner kan lide det eller ej” (Christensen 2000). Medvirkende til successen var naturligvis, at Outlandish fra starten lagde sig i et solidt produceret og internationalt velafprøvet klangunivers. Samtidig med at Outlandish opnåede stor succes som et populærmusikfænomen i Danmark såvel som i udlandet, blev de imidlertid også et succesfuldt kulturelt fænomen, der, som Katrine Wallevik (Wallevik 2005) har påpeget, i mange henseender blev båret frem af det officielle Danmark som eksempel på succes, progressivitet og vellykket integration i det danske samfund. Outlandish optrådte bl.a. til åbningen af Øresundsbroen og i forbindelse med det internationale Melodi Grand Prix i København i 2001. Ligeledes optrådte de ved Socialdemokratiets partikongres i november 2001, og daværende statsminister Poul Nyrup citerede dem fra talerstolen på Christiansborg med punchli-

⁴⁵ Hvor Isam Bachiri og Waqas Qadri begge er født i Danmark af forældre med hhv. marokkansk og pakistansk baggrund er Lenny Martinez født i Honduras og kom som ung teenager til Danmark. Isam og Waqas er muslimer, Lenny er katolik.

nen “the more emotion I put into it, the harder I rock”.⁴⁶ Samtidig med denne succes er det bemærkelsesværdigt, hvordan flere af mine samtalepartnere har påpeget, at Outlandish’ *street credibility* ikke led skade i undergrundsmiljøerne. Som Imran fx har forklaret:

De er fra Brøndby strand, hvor Sivas og dem også er fra. Og til at starte med, da de lige kom frem, så tror jeg at rigtig mange indvandrere, der var glade og ’wow, de klarer sig godt i musikbranchen’. Og på et eller andet punkt, om man vil indrømme det eller ej, så tror jeg også, at man har tænkt, at det kunne være fedt, hvis man også kunne nå derop. (Samtale 19.5.2014)

Hvis Outlandish på dette tidspunkt var både mainstream og blev tilskrevet en status som et eksempel på vellykket integration af det officielle Danmark, så var modbilledet de to grupperinger Perker4Livet (P4L), der ligesom Outlandish var fra Brøndby Strand, og det århusianske Pimp-a-lot-crew fra det i rapmunde nu legendariske postnummer 8210 i Aarhus V. Begge trak de på forbilleder, der i udgangspunktet ikke havde en stor plads i den danske mainstreamkultur i slutningen af 1990’erne og starten af 00’erne. Sune Qvotrup Jensen karakteriserede dem i 2008 med følgende ordlyd:

Der er imidlertid sket noget kvalitativt nyt i dansk rap. Idet en række grupper og enkeltpersoner er begyndt at rappe ud fra et tekstunivers, der fremhæver, accentuerer og dramatiserer identiteten som perker, og på et sprog der ikke gør noget som helst forsøg på at nedtone eller skjule accent og alternativ grammatik, uddifferentieres en ny subgenre, der ofte betegnes ’perkerrap’. (Jensen 2008, 32)⁴⁷

Især miljøet i postnummeret 8210 i det vestlige Aarhus op igennem sidste del af 1990’erne og starten af 00’erne er interessant på grund af dets multietniske sammensætning,⁴⁸ ud fra hvilken kollektivet Pimp-a-lot⁴⁹ – på initiativ fra producer Abu Malek – blev dannet omkring årtusindeskiftet.

⁴⁶ Fra nummeret ”Renovadores” på *Outland’s Official*. Se Katrine Walleviks speciale *Vi er danskheden* (Wallevik 2005) for en diskursanalytisk diskussion af receptionen af Outlandish’ to første albums *Outland’s Official* (2000) og *Bread and Barrels of Water* (2002).

⁴⁷ Se også Jensen (2007) og Krogh (2008).

⁴⁸ Fra dette miljø kom bl.a. B.A.N.G.E.R.S., der bestod af L.O.C., Niggeren i Slæden (alias N.I.S. eller Marc Johnson), U\$O og DJ Rescue, der i 1999 udgav EP’en *VIP*. B.A.N.G.E.R.S., der gik i opløsning i 2000, trækker spor tilbage til grupperne AVM (Århus vest Mafia) og Alzheimer Klinikken, der bestod af L.O.C. og Chadi Abdul-Karim, der udgav demobåndet *Respekten Stinker* fra 1997 og albummet *Første Træk* i 1998, hvor også rapperne U\$O og Jokeren fra Den gale pose gæsteoptræder. Blandt andre rappere associeres også Jøden, Young samt Ali Sufi (inden han flyttede til København) til 8210.

⁴⁹ Pimp-a-lot navnet refererer til det Houston-baserede pladeselskab Rap-a-Lot Records, der bl.a. har udgivet Geto Boys (tidligere Ghetto Boys), som kan karakteriseres som et tidligt eksempel på en ekstrem stil inden for den såkaldte gangsta-rap og tillige en forløber for den senere udbredte *dirty south*-stil, som flere af de rappere jeg har talt med, refererer til som et stort forbillede. Samtidig kan erstatningen af *rap* med *pimp* i kollektivets navn forstås som en reference til den amerikanske rapscene, hvor *pimp*-metaforen ofte associeres med gangsta-rappen, og med specifikke rappere som Pimp C fra Underground Kingz m.fl.

Marwan (alias SLP eller Statsløs Palæstinenser), der var en af frontfigurerne i Pimp-a-lot-crewet, har beskrevet kollektivets dannelse således:

I 2001 mødtes vi så som en gruppe alle sammen, lokale folk her fra Aarhus, som alle var interesserede i musik, men som aldrig rigtigt havde prøvet det. Og så kom vi ind i et studie for første gang. Og ham der sad bag computeren, det var også hans første gang. Og så gik jeg bag mikrofonen. Jeg var 21 år, og som 21-årig har man en masse på hjerte. [...] Så indspillede man numre, trykte det selv, gik hen på gaden og delte det, solgte det. Og folk tog godt imod det. Sådan startede det. Jeg tror, at folk begyndte at tage godt imod det før YouTube, før Facebook, før alle de der ting. Vi tog hen og optrådte, fordi der var flyers, der blev delt ud på gaden og folk vidste, at der var en fest derhenne. Så folk kom til det der. Og vi blev kendte på den måde. Og ved at se folks reaktioner, når vi kom op på scenen, både piger og drenge, udlændinge og danskere. Den reaktion man ser på folk, når du ser det, så er der bare ingen vej tilbage. Så gør du bare det du gør. [...] Det var sådan Pim-a-lot-crewet startede. (Samtale 10.3.2014)

Den udgivelse, som Marwan i ovenstående refererer til, er undergrundsudgivelsen *Uden om systemet*, som Pimp-a-lot 'udgav' i 2002 på hjemmebrændte og selvdistriuerede CD-R, der er domineret af Abu Maleks produktioner og *dirty south*-lyden – en lyd, der, som Torben Gejl har beskrevet det i *Musikeren*, er "beslægtet med west-coast-stilen med hårde slang-fyldte tekster om hverdagen, men ofte med blødere, nærmest jazzede beats" (Gejl 2003). Dette undergrundsalbum nåede kun i mindre udstrækning ud til den bredere danske befolkning. *Gaffas* Christian Grubert anmeldte, vist nok som den eneste, udgivelsen, som han gav én stjerne ud af seks mulige og en hård medfart (Grubert 2002). Som Jensen påpeger, faldt udgivelsen ikke ind under det, man på det tidspunkt havde etableret som den 'ægte' hiphop på den danske scene (Jensen 2007, 249). Omvendt kan udgivelsen nærmere forstås som et forsøg på et opgør med denne fremherskende 'gode smag' gennem etableringen af en dansksproget globaliseret rapstil, der tog udgangspunkt i hverdagen, i gadesproget og i det multietniske miljø i Aarhus V, og dermed også et opgør med de autenticitetsidealer, som man mente, at den dansksprogede rap havde fremelsket gennem kommercialisering og stiliseret sprogbrug. Fra dette perspektiv kan *Uden om systemet* forstås som en tidlig reaktion på den sprogfascisme og racesegregation, jeg nævnte ovenfor – en reaktion, der ydermere foregik gennem en tilbagevenden til mytologien om The Global Hip Hop Nation og derved påkaldte sig de *realness*- og autenticitetsidealer, der er indeholdt i denne.

Nogenlunde samtidig med at Pimp-a-Lot-crewet etableredes i Aarhus V, opstod lignende tendenser i København og de københavnske forstæder ført an af rapgruppen P4L – en forkortelse af Perker

for Livet.⁵⁰ P4L bestod af rapperne Sivas, Wasif, Rizwan og Waleed, der alle boede i københavnerforstaden Brøndby Strand – samme sted som også Outlandish havde deres rødder – og, som Sivas har forklaret i et interview til hiphop-bloggen Spol Op!, opstod som en satirisk kommentar til integrationsdebatten:

En af mine homies, Wasif, der også var med i P4L, gik i gymnasiet i Greve. I ved godt hvordan der er ude i Greve. Der havde nogle fra hans klasse spillet en eller anden sang om, at 'du skal spise flæskesteg' eller noget med perkersvin. Det var en eller anden diss til perkerne. Jeg tror faktisk, at det var en sang for sjov, men det var i hvert en diss til perkerne. Og så sagde han, 'de bliver ved med at spille den højt og irritere mig med den'. Så sagde jeg, 'lad os lave en sang, der hedder "Danskervin"'. Helt fra starten ville P4L gerne vise, at vi også havde humor. (Sivas til Spol Op!, 2012)⁵¹

P4L blev dannet i en tid, hvor satire-gruppen Banjos Likørstue, bestående af Simon Jul Jørgensen og Jan Elhøj, med et tv-program på DR2 af samme navn, havde stor succes med nummeret "Perker-rap". Nummeret dannede grundlag for det internetbaserede såkaldte Perker-spil – der efter klager fra bl.a. Etnisk Ligestilling og Dokumentations- og Rådgivningscentret for Racediskrimination ændrede navn til Mujaffa-spillet (se Rachlin 2010). Som Sivas har fortalt, var meningen med P4L's numre at vise, at "okay, perkere kan også lave sjov. Vi har også humor, og vi kan også godt finde ud af at bruge vores humor kreativt" (Sivas til Spol Op!, 2012).⁵²

Man må nok tage Sivas' kommentarer i interviewet med et vist gran salt og se det som en retrospektiv udtalelse, hvor man nødvendigvis må tage højde for, at han siden har opnået en anden status og har lagt en anden selvrepræsentationsstrategi. Der var under alle omstændigheder mange, der ikke forstod humoren. På den ene side var der lyserøde majoritetsdanskere, som var forargede over, at P4L udtrykte sig i yderst hårde vendinger om danskere og det danske samfund, og på den anden side var der brune minoritetsdanskere, som syntes, at de spillede lidt for smarte og stillede synlige minoriteter i et dårligt lys – fx ved deres malende beskrivelse af kidnapningen og torturen af en politibetjent, som det kommer til udtryk i sangen "Pansersvin":

⁵⁰ Navnet refererer til den amerikanske rapgruppe N.W.A. (Niggaz Wit Attitudes) og deres LP *Niggaz4Life*, der udkom i 1991. N.W.A., der oprindeligt talte både Ice Cube og Dr. Dre, var med til at definere *west coast* hiphoppen og regnes for en af de tidligste væsentlige grupper inden for gangsta-rap.

⁵¹ Interview med Sivas fra 2012, downloaded fra Spol Op!-bloggens hjemmeside, jf. <http://www.spolopcast.com/2011/12/spol-opcast-03-svas.html>, besøgt 29.11.2012. Min transskription.

⁵² Interview med Sivas fra 2012, downloaded fra Spol Op!-bloggens hjemmeside, jf. <http://www.spolopcast.com/2011/12/spol-opcast-03-svas.html>, besøgt 29.11.2012. Min transskription.

Din fucking panser / jeg har dig helt for mig selv / jeg skal pine dig meget, inden jeg slår dig ihjel / først ta'r jeg det der gaffatape og lukker din mund / så ta'r jeg en rusten havesaks og klipper din klunk / får dig til at skrig' / som en pig' / men jeg vil ikk' stop / dropper varm DNT på dig / og skolder din krop / Det er godt din bums / så kan det være du kan lære / la' være med at fuck med en perker med ære ("Pansersvin", P4L)

"Pansersvin" og andre af P4L's sange skabte røre både i undergrundsrappmiljøet og i den debat, der foregik blandt de unge. Blandt andet Ramin, der var gode venner med nogle af dem fra P4L var irriteret over måden, hvorpå de positionerede sig selv:

Jeg kan huske tilbage i 2002-2003-stykker, at jeg var irriteret over de der P4L. For det er at stemple sig selv. Hvorfor skal jeg gå rundt med et skilt? Det var ikke noget for mig. Hvorfor skulle jeg sættes i bås? For jeg bor i Danmark. Jeg vil ikke have, at folk ser på mig og tænker, han har været med i P4L, så han er perker for life. (Samtale 31.1.2013)

Selvom det muligvis startede i det små og for sjov, blev P4L's musik dog hurtigt spredt via telefoner og internet og skabte en *hype* omkring hele projektet, ikke mindst da mange af gruppens numre blev lagt på YouTube omkring 2008 fik gruppen en revival. Samtidig med at der var blevet etableret en undergrundscene, hvor synlige minoritetsrappere på et dansk sprog, der ikke gjorde noget for at nedtone eller skjule accent og alternativ grammatik, rappede ud fra et tekstunivers, der, som Sune Qvotrup Jensen har forklaret, "fremhæver, accentuerer og dramatiserer identiteten som perker" (Jensen 2008, 32), var der således andre rappere, der i høj grad forsøgte at komme disse stereotype billeder af synlige minoriteter til livs ved at prøve på at udvide og inkludere sig selv under danskhedsbegrebet.

I Danmark er jeg født

Disse stemmer var meget forskellige – og kom både (primært) fra undergrunden men også fra mere etablerede navne, som fandt vej til den bredere befolkning. Da Outlandish udkom med deres første dansksprogede single, en genindspilning af Poul Henningsens og Kai Normann Andersens 'Man binder os på mund og hånd' (dog uden den oprindelige melodi), i 2004, var bandet allerede sporet ind på en nærmest eksplicit kampagne mod den højreorienterede, nationalpolitiske drejning i Danmark. Under en tv-transmitteret koncert i forbindelse med kronprins Frederiks bryllup i maj samme år advarede gruppens frontfigur Isam Bachiri den kommende kronprinsesse – som den 'nye dansker' hun var – med ordene: "Danmark er et godt land, smukke mennesker, ærlige. Der er bare én ting, du skal passe på. Hun hedder Pia Kjærsgaard" (Isam B citeret fra Pedersen 2005). I forbindelse med udgivelsen af deres tredje album *Closer than Veins* (2005) benyttede Outlandish igen deres

position som popidoler til at blande sig i den danske integrationspolitiske debat ved at lade sig fotografere til forsiden af november-udgaven af musikbladet *Gaffa*⁵³ med et billede, der var en klar satire over Dansk Folkepartis politiske kampagne 'Frisk pust over landet'.

Foruden Outlandish formåede en håndfuld andre brune rappere også at få en vis anerkendelse. I forbindelse med debutalbummet *MuzikMozaik* (2001) fik rapperen Zaki en del opmærksomhed i rapmiljøet og i kølvandet på udgivelsen af nummeret "Tragisk" (2003), som jeg skriver om i kapitel 5, fulgte en ophedet offentlig debat.⁵⁴ En stemme fra undergrunden i denne debat var Alis nummer "Når vi perker", som han skrev i 2004/2005, og som stadig er et af de numre, som han ofte optræder med. Med et *west coast-beat* 'lånt' fra Ice Cubes "Why We Thugs" og et omkvæd med ordlyden "Aaaaw, Pia Kjærsgaard / Tripper så hårdt når vi perker / Kaster V-tegn for det der Vestegn / timeout når jeg med Taastrup, mayn" og verselinjer, der proklamerer "fuck integration / fuck segregation / fuck assimilation / lad mig leve mit liv, for det min intention / Du kan ikke se ind for min rude den er tonet / og min hudfarve alt for betonet", rettede Ali her en kritik mod den andetgørelse, forskelsbehandling og konstante opfordring til at 'integrere sig', som han erfarede i sin hverdag.

Efter mange år i undergrunden udkom Ataf i 2005 med albummet *Paraderne Nede*. På albummet fortæller han om og lægger afstand til sit tidligere forråede image og liv som småkriminelt og åbner op for en mere sårbar side af sig selv. Med linjer som "Jeg bare en thug / som har fået nok" fra singlen "Jeg bare en Thug" og ikke mindst radiohittet "Sommerfugl", der behandler den vold, som Ataf var vidne til i sin families hjem i Vanløse, blev han af mange kåret som det "bedste bud på et vel-formuleret talerør for generationen med indvandrerforældre", som Karina Edlund Jensen skrev i en artikel i *Berlingske Tidende* (Jensen 2005). I tiden efter involverede Ataf sig også i debatten og medvirkede som 'gadens stemme' i flere debatprogrammer om racisme og dansk integrationspolitik. Som Ataf senere har fortalt mig, blev sangen dog af mange synlige minoriteter tolket som om han havde blotlagt generelle minoritetsproblemer og ikke bare sin livshistorie:

Da fx Sommerfugl kom frem, så var der en masse mennesker, der klappede i deres hænder og sagde 'Nej, hvor er det fedt, at der er en indvandrer, som rapper om problemerne, de har'. Men det er ikke det, jeg gør. Jeg rapper bare om min mor, min far og mig. Det er min historie. Kan du forholde dig til det, eller skal jeg hele tiden ligesom markere, at 'det her handler om mig'?! Altså forstår du, hvad jeg mener? Og så er der også en hel masse perkere eller indvandrere, undskyld, som ligesom 'hvordan ku du gøre det? Hvordan ku' du åbne op på den måde'. 'Jeg åbner sgu da op for mig selv, jeg åbner sgu da ikke op for dig, mand!' (Samtale 7.9.2010)

⁵³ Jf. *Gaffa* nr. 11, november 2005.

⁵⁴ Se fx *Politikens* Leder under overskriften "Dobbelt tragisk" (Anon. 2003).

Eksemplet viser måske, hvor dybt andetgørelsen stikker når en, i udgangspunktet, dybt personlig sang kan blive tillagt tolkninger, der forstår den på baggrund af en hel befolkningsgruppe.⁵⁵

Brune rappere brugte altså i stigende grad hiphopmusik og deres position som kunstnere til at komme med indlæg i indvandrerdebatten i Danmark. Selv U\$O, der ellers var kendt for sin overvejende feststemte musik, kommenterede i 2005 i sangen ”Hvad skal jeg”, hvordan ”Pia hun siger / at hun vil tage mit pas og papirer / men So jeg er født her / blev slået og stødt her / det er jer som har skabt mig / gjort mig skør og fortabt mig”.⁵⁶

Fra samme miljø som U\$O, det føromtalte 8210 Aarhus V, udkom også rapperen Marwan fra Pimp-a-lot-crewet i 2007 med albummet *P.E.R.K.E.R.* på Tabu Records.⁵⁷ Dette var første gang, at en af de såkaldte ’perkerrappere’, der indtil nu primært havde været et undergrundsfænomen, blev signet og udkom med et decideret album. Albummet – hvis cover er et stiliseret forbryderbillede af Marwan med et navneskilt i hånden med teksten ’Marwan P.E.R.K.E.R.’,⁵⁸ og som i en skarp kritik af det danske samfund stereotypet portrætterer den kriminelle, mandschauvinistiske og samfundsnassende ’perker’, der lever et liv uden om systemet i Aarhus-’ghettoen’ 8210 – vakte stor opmærksomhed og blev af *Politikens* anmelder beskrevet som ”den første troværdige gangstapapplade på dansk nogensinde” (Giese 2007a).⁵⁹

Hvor Marwan altså fik succes som gangsta-rapper ved at indtage en position som perker og hermed positionere sig i opposition til det danske samfund, brugte andre rappere deres musik til i inkluderende og positivt omfavnende vendinger at udtrykke deres tilhørsforhold til Danmark. Undergrundsrapperen Babak (alias Vakili) var med nummeret ”Mit Danmark” (feat. Zaki) fra den selvfinansierede EP *Vakilisme* i 2006 måske en af de første i denne sammenhæng. Og med linjer som ”Min mor si’r ’Rejs væk, for du er bedre end det’ / Men føler jeg har et ansvar, om at bringe hæder

⁵⁵ Ataf udkom i 2009 med albummet *Galleri*, der bl.a. indeholder det regeringskritiske nummer *Blokpolitik* og den politisk-ironiske fortælling ”Tre små perkere”, der med udgangspunkt i børnesangen ”Tre små kinesere”, gør grin med stereotypen om perkeren som småkriminell og samtidig refererer ironisk tilbage til Atafs egne, mere hårdkogte gangsta-karakterer fra 90’erne, Tony Montano og Scarface (Se side 105)

⁵⁶ I nummeret ”Inderst Inde” (feat. Søs Fenger) fra U\$O’s tredje album *Hold Nu* fra 2007 rettes der ligeledes en kritik mod den stigende fremmedfjendske tone.

⁵⁷ TABU er et dansk pladeselskab og en produktionsenhed bestående af den københavnskfødte ejerkreds Rune Rask, Emil Simonsen (Orgi-E) og Andreas Bai Duelund (Bai-D), samt en række andre kunstnere, producere og forretningsmindede personer (se <http://www.taburecords.dk/about>).

⁵⁸ Coveret er endnu en reference (jf. note 49) til den Houston-baserede *dirty south*-gruppe Geto Boys’ tredje plade *The Geto Boys* (1990), hvor bandmedlemmerne på coveret er afbilledet med fire lignende ’mugshots’.

⁵⁹ *P.E.R.K.E.R.* blev i 2011 fulgt op af albummet *Mennesker* (TABU Records), der måske pga. af sin nedtoning af gangster-attituden fik en noget mere lunken modtagelse. I 2014 udkom Marwans tredje – og anmelderroste – album *Marwan* (ArtPeople).

her t' / Født i 86 – Rigshospitalet, og er blevet større nu / Elsker Mit Danmark – Aldrig sagt det, men det gør jeg nu”, er ”Mit Danmark” blevet en raptekst, der ofte anvendes i danskundervisning i folkeskolen og gymnasiet, hvilket på sin vis vidner om det billede, det politisk korrekte Danmark ofte gerne vil skabe af unge med minoritetsbaggrund.⁶⁰

I forlængelse af Babaks budskab udkom også Isam B, frontfiguren i Outlandish, med genfortolkningen af H.C. Andersens og Poul Schierbecks ”I Danmark er jeg født”, da han i 2007 gik solo med det helt igennem dansksprogede album *Institution* (Sony BMG). Nummeret, der både indeholdt rappede og sungne vers, blev til forskel fra Babak ”Mit Danmark” også en kommerciel succes, og skabte blandt andet derfor en del debat om, hvem der hørte til – og hvem der ikke hørte til – det danske nationale fællesskab. Hvor nogle mente, at Isam B med sin marokkanske baggrund og ikke mindst sin erklærede muslimske identifikation ikke kunne ’tillade’ sig at lave et coverversion af netop ”I Danmark er jeg født”, der af mange bliver opfattet som måske en af Danmarks mest elskede fædrelandssange, tillagde andre coverversionen en symbolværdi, der anede håb om mangfoldighed og en nødvendig og ønsket udvidelse af, hvad det ville sige at være dansker.⁶¹ Mindre end en måned efter Isam B’s udgivelse udkom Natasja (posthumt) med sit dansksprogede album *I Danmark er jeg født*, der ligeledes opnåede kommerciel succes med hittet ”Gi’ mig Danmark tilbage”. Med referencer til danske kulturarvs-sangskatte synes begge disse udgivelser at appropriere danskhedsbegrebet indefra, som en måde hvorpå de stiller krav om et mere inkluderende Danmark.⁶²

Bølgen i 2011: Fra ”mulatrevolution” til ”perkernes år”

I løbet af min tid i felten er der, som tidligere nævnt, sket en udvikling – og til dels professionalisering – af den rapscene, der har været genstand for min opmærksomhed. Som belyst i ovenstående synes brune rappere i løbet af 2000-tallet (måske som følge af de andetgørende integrationspolitikker og mediebarne diskurser) i høj grad at have anvendt rapmusik i mere eller mindre eksplicitte politiske projekter i kampen om anerkendelse, som både fandt sted i undergrunden og blandt de

⁶⁰ *Vakilisme* blev fulgt op af EP’en *Når alt kommer til alt* (2009), og i 2014 udkom albummet *Ord er som vind*.

⁶¹ Se diverse anmeldelser af albummet (bl.a. Giese 2007b), kommentarer på YouTube-uploads af nummeret (fx https://www.youtube.com/watch?v=mIh_ZGlyc3s), samt debatter på diverse hjemmesider – fx den debat, der i marts 2010 fandt sted på den højre-konservative blog Uriasposten, hvor det om sangen bl.a. blev sagt: ”Det er at pisse, skide og brække sig ud over danskerne, det Outlandish gør med ”I Danmark er jeg født”. Som om de siger ”HA! Nu er det VORES land!” (jf. <http://www.uriasposten.net/archives/13206>, besøgt 30.4.2015).

⁶² Dette behandles i afhandlingens kapitel 5.

(relativt få) rappere, der havde fundet fodfæste på den mere kommercielle rapscene. Ligeledes synes rap og hiphop i løbet af 2000-tallet i stigende grad at finde en rolle som et redskab, der kunne anvendes i integrationspolitiske sammenhænge – sammenhænge, hvor mange af de ovennævnte rappere (bl.a. Outlandish, Zaki, Vakili, Ataf, Ali Sufi, Pimp-a-lot-crewet) på forskellig vis og i forskellig grad blev (og stadig er) involveret. Dette arbejde er mest synligt i forhold til de lokalt base-rede rap- og hiphopprojekter, der – økonomisk støttet af bl.a. kommuner, Integrationsministeriet og lokale offentlige såvel som private fonde og virksomheder – skød frem i løbet af 00'erne. Disse projekter, der ofte er fysisk placeret i nogle af de socialt mest udsatte områder, der er på regeringens liste over 'ghettoer',⁶³ har været steder, hvor ældre (ofte men langt fra altid brune) rappere ansættes som rapcoaches, dvs. rappere der skal vejlede og guide (eller coache) de yngre deltagere i projekterne – musikalsk såvel som menneskeligt (se kapitel 6).

I sommeren 2011 rullede en ny hiphopbølge imidlertid ind over Danmark – en bølge som i mine samtalepartneres forståelse på mange måder ændrede den danske hiphop-scene, idet den ikke alene medførte et generations- og genreskifte i det musikalske udtryk, men også en ændring af sammensætningen af den sociokulturelle baggrund af de artister, som dominerede den etablerede danske hiphop-scene. Som Ali har forklaret, startede denne bølge med det han betegner som en "mulatrevolution":

Der kom denne her mulatrevolution, og det har vænnet folk til perkerslang. Det har vænnet folk til at folk er mørke. 2011 kalder vi mulatrevolutionen. De var alle sammen mulatter. Og de hang alle sammen ud med perkerne. Og så gennem de sidste to år, så er perkerne også lige så stille kommet med. (Samtale 23.1.2014)

Den såkaldte "mulatrevolution" har, hvis man skal følge Ali, altså skabt plads til "perkerne". Bølgen skyldes på mange måder det faktum, at YouTube var blevet grundlaget for artisternes succes, og at det var de artister, der havde succes her, som blev tilbudt pladekontrakter med de etablerede selskaber. Som Majid,⁶⁴ der er manager for flere af de rappere, der var med på bølgen, har forklaret,

⁶³ Som en del af den daværende VK-regerings strategi 'Ghettoen tilbage i samfundet' blev den første såkaldte 'ghettoliste' offentliggjort i 2010. Siden da er der på baggrund af kriterier, der fokuserer på uddannelse, indtægt, arbejdsløshed, andelen af kriminelle samt andelen af indvandrere og efterkommere fra ikke-vestlige lande, blevet offentliggjort årlige lister over disse særligt udsatte boligområder. Jf. Ministeriet for By, Bolig og Landdistrikters hjemmeside for de nuværende kriterier og forhenværende såvel som nuværende lister, se <http://www.mbbi.dk/nyheder/nyhed/faerre-saerligt-udsatte-boligomraader>, besøgt 30.4.2015.

⁶⁴ Majid er uddannet cand.merc i International Marketing and Management fra CBS med speciale i markedsføring gennem sociale medier og psykologisk markedsføring og er på den måde et godt eksempel på den professionalisering, den brune rapscene har gennemgået.

har de sociale medier fungeret som uundværlige værktøjer i markedsføringen og udbredelsen af rappernes musik:

Instagram og Facebook og nogle af de blogs, det var lige det der skulle til. Og Spotify også for den sags skyld. Og YouTube. YouTube er vel faktisk nummer et. Det var vel det, der startede det. Sådan nogle ting har gjort, at magten er gået over til forbrugeren. (Samtale 20.8.2014)

Nogle af de rappere, som trådte frem som frontfigurer i 2011-bølgen kan opdeles i forskellige grupperinger, der på hver deres måde var med til at ændre det danske hiphop-miljø.

En gruppering var Kidd, Cheff Records, Klumben (ofte sammen med Raske Penge) og hackerkollektivet SygNok!.⁶⁵ Bl.a. rapperen Kidds brug af børnerim, men også det Ali ovenfor betegner som ”perkerslang” kan siges, at have medvirket til at nedbryde den sprogfascisme, som ifølge mine samtalepartnere indtil da havde været til stede i dansk rap. En anden gruppering var folkene i og omkring rap-kollektivet B.O.C., hvorfra rapperen Kesi, der skrev pladekontrakt med Universal efter at han havde haft stor succes på internettet med nummeret ”Byen sover” og i august 2011 udsendte sin første officielle single ”Slem dreng”.⁶⁶ Med deres grime-inspirerede stil gjorde de plads til en hårdere gadebaseret hiphop-musik på det etablerede marked. En tredje gruppering udgjorde rapperen Young, som på det tidspunkt var en del af rapkollektivet Ny Vest Familien, der også bestod af bl.a. rapperne Ali (alias Ali Sufi) og Ramin (alias Ramin Royal), sangerne Afshin og Kaaliyah og produceren Kewan, og som fokuserede på en mindre hård og mere socialt bevidst rap.⁶⁷

⁶⁵ SygNok! består blandt andet af produceren Kid Kishore (aka. DJ Hvad) og har også Kidd tilknyttet, ligesom komponisten, musikeren og multiavantgardisten Goodiepal i lang tid har samarbejdet med SygNok!. Kollektivet arbejder, som de selv har proklameret det, for at hacke indgroede vaneforestillinger. Kid Kishore var en del af det progressive miljø omkring Ungdomshuset på Jagtvej 69 og udgør desuden den ene halvdel af Albertslund Terror Korps. Han udgav i 2008 albummet *Perker Tech*, der med sin støjende sammenklippede hackeræstetik blandt andet rummede undergrundshitet ”Klap Perker”. I 2010 ændrede han for en periode navnet på sin Myspace-profil til Trentemøller, hvilket afstedkom stor furore, da han efterfølgende begyndte at optræde under navnet. Se bl.a. interview med Kid Kishore i DR’s talkshow ’Den 11. time’: https://www.youtube.com/watch?v=i_u165qgytk

⁶⁶ B.O.C.-rapperen Kesi er opvokset på Nørrebro i København med en dansk mor og en tanzanisk far. I februar 2012 udkom hans debutalbum *Bomber over Centrum*, hvor ældre ’legendariske’ rappere som Ataf og Orgi-E (Emil Simonsen) fra rapgruppen Suspekt gæstede ved siden af Gilli og Benny Jamz (senere kendt som Høyer Øye). I efteråret 2012 valgte Kesi at forlade Universal og dannede sammen med de andre fra B.O.C. deres eget pladeselskab UROPA.

⁶⁷ Young er født og opvokset i 8210 Århus V, men flyttede senere til København. Hans familie stammer fra Eritrea. Efter han havde fået succes med YouTube-hittet ”Fokmedmignu” (prod. Kewan) i foråret 2011, der senere på året blev genindspillet i et remix, hvor etablerede rappere som Pede B, Per Vers, Negash Ali samt Kidd også medvirker (og hvor L.O.C. medvirker i videoen), blev han signet af Sony. Efter at have gæstet Nik og Jays nummer ”Gi’ mig dine tanker, part 2” (sammen med Kesi, Kidd og Gilli) fra 2011, Medinas nummer ”Har du det ligesom mig” (2012) og været på tour med L.O.C. udkom Young i januar 2013 med EP’en *Picasso med en Afro* (prod. Kewan) på Sony Music.

Ali, der på det tidspunkt altså var en del af Ny Vest-familien, benyttede endvidere den bevægelse, som bølgen havde sat i gang, til at danne medieplatformen Sorte Får Medier sammen med produceren Esat Ünal (alias Elegal Jointz). Ali beskriver formålet med Sorte Får Medier således:

Vores [Sorte Fårs] opgave er faktisk at sælge enhver indvandrerkunstner til enhver potentiel modtager. Det er Sorte Får-tingen. Formidle, hvad det er for en kunstner. For de [lyserøde danske medier] ser bare en perker-kunstner. Vi bliver formidlerne af: 'Hvad er det her er for en kunstner? Hvad der er hans nuancer?' Der var ingen medier før, der gad at skrive om det. Det var jo ikke fordi folk ikke havde nogle nuancer, men der var ingen, der gad at skrive om det. (Samtale 20.5.2014)

I samarbejde med hiphop-bloggen Spol Op! havde Sorte Får Medier stor betydning for promoveringen af synlige minoritetsrappere og for at danne bro mellem de forskellige rapmiljøer, blandt andet gennem initiativet *SPOL OP! for Sorte Får CYPHERs*, der gennem 2012 og 2013 bragte en lang række rappere, både fra undergrunden og mainstream, sammen til en række cyphers, der senere blev udgivet på internettet.⁶⁸

Den fornyede kommercielle interesse for rapmusik, og opblødningen af det tidligere sociokulturelle skel mellem de lyserøde og brune rapmiljøer bevirkede også, at nogle af de ældre undergrundsrapere, som Sivas (tidligere medlem af P4L) og Imran (alias Amro), blev signet af nogle af de store aktører i musikbranchen, hhv. Discowax og Sony Music. Især Sivas' EP *d.a.u.d.a.*, der udkom i 2013,⁶⁹ blev en kæmpesucces, og hans stiliserede brug af gadeslang eller multietnolekt, mar-

⁶⁸ Se en liste over *SPOL OP! for Sorte Får CYPHERs* fra 2012 på bloggen Spol Op! (jf. <http://spolop.blogspot.dk/2013/02/spol-op-for-sorte-far-cypher-2012.html>) eller se cypherne på Youtube (jf. bl.a. <https://www.youtube.com/watch?v=vVTKpcNcMas&list=RDvVTKpcNcMas&spfreload=10#t=129>).

Blandt de deltagende rappere var Vakili, Db King, Livid, Per Vers, Cap T, Musti, Sami Krid, Bazil, Ali K, Peyman, Mic, Loke Deph, Mansour, Pede B, Imran/Amro, Pat B, Ramin Royal, Ali Sufi, Young, Nixen, Gio & Valum, Skurken, Benjah, S!vas, Stepz, Branco, Gilli, Don Dada, Uc, Dee Pee, Marconi, Mr Syra, Antik, Honey Shain, Lille, Chatle, Leon, Klaes, Miki, Bskit, Danny Davinci, Bryxtofte, Smeden, Ihab, Absti, Munk, Frank Goodfellaz, Pta, Krilla, Jin, Shawdy, Aeon, Humme, Metin, Nicki, Maido, Bawl Disney, Deublee, Kim Hot, Abbaz, Skool Boii, Pinoy Boii, Luxxx, Marcie Fresh, Benjah, Vigsø, Kasperbroue, Thomas T, Magermayn, Gio, Ethanol, Vino Russo, Ham Den Lange, Nick Vanelli, Miv, Ag, Tjes Boogie, Mc Meller, Mund De Carlo, Marconi, Loke Deph, Sleiman, Joe True, Khal Allan, Peacefull James, Supajan, Blacc El, Hayone, Jøden, Jokeren, Kaka, Cliff Uwey/J-Spliff m.fl.

⁶⁹ *d.a.u.d.a.* er oprindeligt en videreudvikling af Sivas' bidrag til soundtracket til filmen *Ækte Vare*, instrueret af Fenar Ahmad. Filmen, der handler om en flok unge undergrundsrapere fra Vestegnen, havde premiere i foråret 2014 – og foruden Sivas, der optræder i et par rap-scener, tæller de medvirkende de tidligere nævnte B.O.C.-rappere Gilli (i hovedrollen) og Benny Jamz, hvis musik også promoveres i filmens soundtrack. Både Gilli og Benny Jamz (alias Højer Øye) udkom med deres albums kort tid efter filmpremieren (Gilli: *Ækte Vare* (2014) og Højer Øye: *Brænd System* (2014), begge udgivet på ArtPeople/Mass Made Me).

kante autotune-baserede lyd og brug af 'hashtag-rap'⁷⁰ gav, som *Politikens* anmelder Simon Lund skrev, "dansk rap en ny, markant lyd" (Lund 2014), og bevirkede, at Sivas bl.a. blev nomineret til fem priser ved Danish Music Awards 2014, hvoraf han vandt prisen for 'Årets danske urbanudgivelse'. "Nyklassikeren" (Karl 2014), som *d.a.u.d.a.* er blevet betegnet, blev i august 2014 fulgt op af den ligeledes anmelderroste EP *d.a.u.d.a. II*, hvor bl.a. L.O.C. medvirker og ifølge *Politikens* anmelder lyder "som gårsdagens hiphophersker, der er blevet overhalet. Morgendagen ser lige nu ud til at tilhøre S!vas" (Lund 2014).

For at få fat på nogle af de musikere, som gjorde sig gældende i undergrundsmiljøet, indgik Sony Music i 2014 en aftale med Ali og produceren Kewan om etableringen af et sublabel under navnet Grounded, hvorfra blandt andet gruppen MellemFinga'Muzik⁷¹ udkom. Parallelt etableredes også pladeselskabet Ordet På Gaden, der på primært initiativ fra hiphop-bloggen Spol Op!'s bagmand Tobias Cadin Borup, blev oprettet som et sublabel under ArtPeople med det formål at præsentere ny dansk rap og urban.⁷² Den succes og opmærksomhed fra et lyserødt såvel som brunt publikum, som både unge og ældre brune rappere således fik i løbet af 2014, har fået mange af mine samtalepartnere til at betegne 2014 som "perkernes år". Som Marwan bl.a. beskriver det:

For to måneder siden, da skulle Sivas spille i Odense. Jeg skulle spille i Vollsmose imens, og en time efter skulle jeg spille et nummer med ham, "Uden om systemet", til hans show. Og det var der, diskussionen begyndte at starte med, at det var vores år. For da jeg kom på, begyndte folk at råbe '8210' – og der var ingen fra 8210, vi var i Odense. Og vi var kun perkere på scenen. Jeg har aldrig oplevet det sådan, at der var dygtige folk på scenen. Der er tit mange perkere, hvor den ene er fucked op, og den anden laver larm. Men her gik det sådan virkelig ned, kunne vi føle. Og vi snakkede også til hinanden 'hey, det er vores år, 2014. Vi har aldrig virkelig haft det sådan, som vi har det nu. Nu har vi lavet musik i så mange år, men vi har aldrig ...' Men jeg tænker, jeg håber ikke *kun* at det bliver *vores* år, jeg håber *også* at det bliver vores år – og ikke *kun* perkernes år. Jeg håber *også*, at det bliver perkernes år – hvis man kan sige perkernes. (Samtale 10.3.2014)

⁷⁰ 'Hashtag-rap' kan med *Politikens* journalist Simon Lunds ord beskrives som en rapstil, "hvor enkelte sigende ord skubbes ind mellem sætninger i en slags mutation af kommunikationen på sociale medier som Twitter" (Lund 2014).

⁷¹ Henholdsvis EP'en *MellemFinga'Muzik* (2014) og albummet *Militant Mentalitet* (2015) feat. Sivas, Gilli, Højer Øye, begge udgivet på Sony/Grounded.

⁷² Den første udgivelse på selskabet var compilation-albummet *Ordet På Gaden: Genfødt* (2014), som rummede 21 undergrundsartister, hvoraf lidt over halvdelen har etnisk minoritetsbaggrund, bl.a. Ali Sufi, der medvirkede med nummeret "Smertetårer". Albummet blev i sommeren 2014 fulgt op af endnu to compilation-albums med titlerne *Ordet på Gaden: Stærkt* og *Ordet på gaden: Fremad*. I maj 2014 udkom pladeselskabets første solo-album med Odense-rapperen Censur (også kendt som Mansour) med titlen *Sort og Konstant*. Censur har rødder i Palæstina, men er født og opvokset i Texas, hvor han tidligere havde succes som rapper under navnet Teddy B. Med på albummet medvirker også nogle af de ældre og mere etablerede rappere som Marwan og Ataf.

Bevægelsen og opgøret med sprogfascismen

Mange af de rappere, som har formået at slå igennem på en bredere scene, laver som nævnt rapmusik, der er karakteriseret ved omfattende brug af multietnolekt – ”man har fået lov til at sige perkerord”, som Ali udtrykker det (Samtale 20.5.2014). Der synes med andre ord at være tale om en samfundsmæssig ændring i forhold til den førnævnte såkaldte sprogfascisme. Derudover har den musikalske form ændret sig – og ikke mindst kvaliteten af produktionerne er generelt blevet løftet væsentligt. Ifølge Ali skyldes dette, at ”de her nye perkerrappere er kommet i berøring med det professionelle lag af musikere, og at der i øvrigt også er kommet nogle perkerproducere” (Samtale 20.5.2014). Ikke alene er produktionerne altså blevet bedre, men de synes også bevidst at forsøge at tilpasse sig de normer, der er gældende i Danmark. Som Reza, der er Sivas’ faste producer, og som også har produceret flere af bl.a. Imrans numre, har forklaret, benytter han fx bevidst en technolyd i de beats, han laver: ”Min musik er meget technoinspireret, fordi jeg ved, at I Danmark, der elsker de techno” (Samtale 15.9.2014), som han udtrykker det. Endvidere synes der at være en generel tendens til at rappere, som gennem deres sprog, semantik, emnevalg, attitude osv. umiddelbart kan siges at rappe fra en position som ’perker’, ikke (eller i hvert fald sjældent) anvender termen, hverken i deres tekster eller i italesættelsen af sig selv. Som Ali har påpeget: ”Der er jo ikke nogen, der definerer sig som perkere, men de definerer sig som de nye” (Samtale 27.5.2014).

Flere folk på rapscenen har beskrevet den udvikling, der har fundet sted som drevet af det de betegner som en ”bevægelse” (Samtale med Imran 4.2.2013), en ”indvandrerbevægelse” (Samtale med Kewan 19.3.2014) eller en ”perkermovement” (Samtale med Ali 20.5.2014), som også kan relateres til forskellige andre ting i det omkringliggende samfund. Ud over den øgede professionalisering forklarer Kewan, at det ’ryk’, der er sket på rapscenen også kan relateres til en række andre begivenheder og personer uden for (eller i periferien af) rapscenen:

Der kører en eller anden form for indvandrerbevægelse i dansk rapmusik. Den har jo været der i mange år nu, men det er først lige nu, at den tager fart. Og det er jo bl.a. pga. af alle de ting med Yahya [Hassan] og på grund af alle de ting, der sker i medierne. Og indvandrere, der gør et eller andet nyt, der er mønsterbrydere på den ene eller anden måde. Og så kommer det ud til hvert hjem. Og når det kommer ud til hvert hjem, så spreder det sig meget hurtigere, end hvis det bare er i skolen eller på klubben. (Samtale 19.03.2014)

Flere nævner Yahya Hassan⁷³ og hans kontroversielle selvbetitlede digtsamling, der udkom i efteråret 2013, som en vigtig brik i udviklingen: ”Da Yahya udgav sit shit kunne jeg se, at der var en kæmpe ting på vej i samfundet”, som Ali har forklaret (Samtale 23.1.2014). Imran forstår ligeledes denne ”bevægelse”, som noget der er ”større end bare musikscenen”:

Den her bevægelse repræsenterer noget, der er større end bare musikscenen, synes jeg. For mig er det noget der er en naturlig udvikling, og noget der burde være her, noget der burde komme. Det er ligesom en naturlig udvikling af det, der er startet med os indvandrere, ghettodrengene, gadedrengene. Jeg ser det som en udvikling af dansk kultur. Og det er større end den her scene. Det er også vandpibecafeer og shawarma og alt sådan noget madkultur. Og vandpibecafeer som er hyggekultur. Man begynder at se det lidt mere i hvert fald i hovedstæderne – men også andre steder rundt om i Danmark. Og det er fedt at se. Og det er fedt at være med til på musikfronten i hvert fald. (Samtale 19.5.2014)

Ifølge mange af de rappere, jeg har talt med, er bevægelsen altså noget, der både har at gøre med den specifikke rapscenes delvise tilpasning til det danske marked, men i langt højere grad noget som italesættes som en form for samfundsmæssig og kulturel forandring. Som produceren Reza grinende har udtrykt det: ”Udlændinge er jo populære nu. Det er ligesom som tilbage i 80’erne” (Samtale 15.9.2014).

Multiethnolekt som kosmopolitisk identifikation

Administrerende direktør for pladeselskabet Sony Music Danmark, Henrik Daldorph, der ved at signe flere brune rappere og ved at indgå samarbejde med bl.a. Ali og Kewan i etableringen af Grounded, har været med til at sætte bølgen i bevægelse, giver sit bud på, hvorfor ’udlændinge er populære nu’:

Det har været i Europa, at vi har taget musikalske påvirkninger – i første omgang fra Afrika, men sidenhen også fra Mellemøsten og den vej over – ind i vores populærmusik. Det sker i Europa, ikke ret meget i USA. Så det er en europæisk ting. Her har vi vores egen smeltedigel. [...] De nye vibrationer er meget Europa. Så derfor er det også en slags tredje forskel her, at perkerbølgen i sig også bærer en anden musikalsk basis. Hvor tydeligt man kan høre det, kan jeg nogle gange være i tvivl om, men du kan i hvert fald høre det på sproget. Og du hører det også i musikken synes jeg, fra tid til anden. Jeg synes, at det ligger der, men det er ikke det første, du reagerer på. Det vil jeg sige. (Samtale 18.8.2014)

⁷³ Yahya Hassan var tidligere en del af den lokale rapscene i 8210 Aarhus V, hvor han rappede under navnet Natteravnen. Flere af mine samtalepartnere kender ham derfra.

I sin beskrivelse af det, han kalder ”perkerbølgen”, antyder Henrik Daldorph, hvordan den europæiske (til forskel fra den amerikanske) rapscene kan betragtes som et postetnisk, diasporisk fællesskab. Hermed synes han at understrege Fatima El-Tayeb’s påpegning af, hvordan de europæiske hiphop-miljøer er centrale arenaer for det, hun betegner som ”postethnic European of color” (El-Tayeb 2011, 7), som jeg nævnte tidligere. Med El-Tayeb kan man sige, at de rappere, der navigerer på denne scene, forsøger at ’queere’ deres etnicitet ved at bruge en populærkulturel stil som rapmusik til at understrege den performative, konstruerede natur af stiltiende sociale, raciale og kulturelle tilskrivninger (El-Tayeb 2011, xx). I denne ’queering’ synes sproget at være centralt placeret.

Som Henrik Daldorph endvidere fremhæver, synes der i ”perkerbølgen” at være en ”anden musikalsk basis”, samt – hvad der er helt centralt – at det er helt tydeligt at høre på sproget, at der er sket en fornyelse på den danske rapscene. Som Annemette Kirkegaard skriver i sin studie af danskhed i populærmusikken, er det danske sprog uden tvivl en vigtig faktor i måderne, hvorpå musikken viderebringer et nationalt og identitetsmæssigt indhold og i musikkens identitetsskabende funktion. Som hun skriver, er der ”ingen tvivl om at følelser og inderlighed lyder anderledes på dansk” (Kirkegaard 2005, 97). Dette synes også at være gældende for folk, der sætter sig op imod det nationale som identifikationsrum, og som ofte (men ikke altid) trækker på en multietnolektisk variation af det danske sprog. Som Imran forklarer, er denne variant af det danske sprog – det Pia Quist betegner som multietnolekt⁷⁴ – opstået blandt ham og hans venner som en naturlig konsekvens af et multietnisk socialt netværk:

Som indvandrere er man vokset op med andre typer af indvandrere, folk, der taler andre sprog, og der er også danskere i blandt. Og vi tager alle sammen lidt fra hinanden. Noget af det slang vi bruger er måske tyrkisk eller kurdisk. Jeg er selv araber. Nogle ord er måske også fra serbisk og albansk. Så det er ligesom en stor sammensmeltning af sprog. Man hiver lidt fra de forskellige sider. Det er bare det, som folk opfanger ude på gaden, og så kommer det bare ind i ens sprog. (Samtale 5.3.2014)

Rapperens strategiske og bevidst stilistiske brug af multietnolekt er således i høj grad med til at skabe et ’anderledes’ lydbillede. Som Imran forklarer: ”Man kan godt høre det på den måde, jeg

⁷⁴ Multietnolekt en variant af et standardsprog, der typisk opstår lokalt blandt grupper af unge i multietniske områder som Nørrebro, hvor sprogbrugerne har forskellige eller flere førstesprog, men bruger dansk som fællessprog. Foruden en række leksikalske indlån fra forskellige minoritetssprog er multietnolekter i Danmark karakteriseret ved en særlig udtale og enkelte morfologiske og syntaktiske afvigelser fra standarddansk. Endvidere synes betoningerne ofte at være stavelsesbetingede, til forskel fra standarddansk, hvor betoningerne normalt benyttes til at fremhæve betydning. Hvor standarddansk således benytter få men stærke betoningerne, benytter lokale multietnolekter sig af flere men svagere betoningerne, hvilket synes at være hovedårsagen til at multietnolekter ofte synes at lyde monotone og ’staccato’ sammenlignet med standarddansk (Quist 2008).

leverer det [rapnummeret] på, at jeg er indvandrer. Det har noget med vores slang og sådan nogle fraser, som man bruger” (Samtale 5.3.2014). I den forstand er multietnolekt på den ene side noget, der forankret i lokale boligområder. Som fx Imran, der er opvokset hhv. i Taastrup og på Nørrebro, har fortalt, er det ikke altid, at han forstår de udtryk, som florerer blandt unge fra andre lokalområder end hans, eller at han altid forstår teksterne af rappere, fra andre lokalområder:

Når jeg hører *d.a.u.d.a.* med Sivas, kan jeg godt høre, at han er fra Brøndby Strand. Det kan jeg høre på nogle af de ord, han bruger. Jeg er jo selv vokset op i Taastrup, og der er der mange tyrkere og kurdere. Brøndby strand er det meget mere blandet, der er også mange bosniere, pakistanere og marokkanere. Det er meget mere multikulturelt end Taastrup er eller Nørrebro. [...] Min dialekt er meget influeret af arabisk. Fordi jeg selv er araber, men også fordi at på Nørrebro er størstedelen af indvandrerne arabere, irakere og palæstinenserne for det meste. Og palæstinenserne er lidt fra Libanon og Jordan, og de har også libanesisk, jordansk osv. dialekt i deres arabisk. Så Nørrebroslang bærer meget præg af det. Så mange af de her ord [som Imran bruger], de er bare normale ord på arabisk. (Samtale 5.3.2014)

Til trods for de lokale forskelligheder, som Imran udtrykker i ovenstående, kan brugen af multietnolekt imidlertid opfattes som en måde at dyrke et diasporisk fællesskab, der til dels optrækker grænserne til det nationale fællesskab – et diasporisk fællesskab, der ikke alene rummer brune folk, men også kan rumme lyserøde. Den lyserøde rapper Gilli opfattes af mange af mine samtalepartnere for eksempel som en ’naturlig’ del af det, som Imran har kaldt ”indvandrerbølgen”, og som han beskriver således:

Vi er sådan bl.a. Sivas og jeg og MellemFinga’Muzik. Og Gilli er også med, selvom han er dansker. Men han er jo en dansker, der er ... hans sprog og alt det der bærer meget præg af, at han er vokset op blandt indvandrere og hænger ud med indvandrere. Hans måde at rappe på og lave musik. (Samtale 19.5.2014)

En væsentlig årsag til, at Gilli ses som en del af ”indvandrerbølgen”, er altså, at han, som Imran forklarende påpeger, ”taler dansk ligesom indvandrere. Hans dansk er anderledes end dit” (Samtale 5.3.2014). Han er således gennem sin kulturelle (sproglige) fremtræden en del af den postetniske, diasporiske rapscene på lige fod med brune rappere. Som Ali har påpeget, har han i sit sociale arbejde med unge og gennem sit arbejde på Sorte Får Medier og Grounded ligeledes observeret, hvordan brune unge således også identificerer sig med Gilli. ”De unge har selv presset kategorien”, som Ali har udtrykt det (Samtale 8.6.2012), hvilket, som han forklarer, gør Gilli til ”det perfekte kryds. Det er det der kryds, der baner vejen” (Samtale 20.5.2014). I den forstand synes Gilli at være et eksempel på, at de postetniske fællesskaber, der skabes omkring rapscenen, mere er bygget op omkring kultur end omkring hudfarve, race og etnicitet, og at scenen som helhed dermed udtrykker

alternativer og modstrategier til de forestillede nationale fællesskaber, jeg identificerede i det forrige kapitel. I nærværende kapitel har jeg derfor beskrevet hiphop som et alternativt identifikationsrum til det nationale, og med udgangspunkt i forståelsen af rap og hiphop som et postetnisk diasporisk fællesskab har jeg belyst, hvordan de rappere, jeg har talt med, trækker på rap og hiphop i deres identifikationsproces. Ligeledes har jeg med sproget som prisme givet et historisk indblik i den rapscene, som en nødvendig baggrund at forstå de forandringer, der har fundet sted inden for de seneste år på.

De næste to kapitler vil på forskellig vis og på baggrund af min empiri give nogle vinkler på, hvordan de to rum – det nationale og det diasporiske – interagerer, bl.a. ved at se på, hvordan rappere i konteksten af hhv. musikbranchen og den medborgerskabs- og integrationsorienterede sektor aktiverer rap som social forandringsagent. Det næste kapitel vil derfor se på, hvordan rappere forsøger at slå igennem i musikbranchen, og på hvordan social forandring og drømmen om et nudansk fællesskab (foruden penge og personlig anerkendelse) synes at være motivationsfaktoren for dette.

5. Rap som nudansk fællesnævner

Alt det man snakker om globalisering, det er jo det vi gør bare på en lille skala. I vores lille verden er vi i gang med at globalisere. Det hele fusionerer, og der er mindre imellem os hver især. Og her har musikken en rolle, for den kan nå ud til mange flere, end hvis jeg går rundt ude på gaden og forsøger at komme ind til og tale med folk. (Samtale med Imran 5.3.2014)

Som rapperen Imran (alias Amro) forklarer i dette indledende citat, er musik et redskab, som kan anvendes til at nå folk, og som derfor spiller en rolle i udbredelsen af den globalisering, der allerede finder sted i det postetniske, diasporiske urbane miljø, som han ser sig selv som en del af.

Imran er født i USA i 1987 af en indisk mor og en irakisk far og kom til Danmark, da han var et par år gammel. Han voksede op i Taastrup, en forstad til København, men flyttede som ung teenager til Nørrebro i København, hvor han stadig bor. Her har han også et firma sammen med sin far, sideløbende med at han færdiggør sine studier i Applied Economics and Finance på Copenhagen Business School. Spørger man ham, hvordan han i dag opfatter sit tilhørsforhold, er svaret: ”Jeg kan godt lide at se mig selv som en verdensborger. Men hvis folk spørger mig, og de har tid til at høre min forklaring, så ville jeg sige, at jeg er en irakisk og indisk efterfølger, der er vokset op i Danmark”, med konklusionen, at han som person ”nok er meget en fusion af de tre kulturer” (Samtale 4.2.2013).

I en del år var Imran en del af det kriminelle bandemiljø på Nørrebro, men da en af hans nære venner blev dræbt i et internt bandeopgør, trak han sig ud af miljøet. Meget af hans musik tager dog stadig udgangspunkt i hans oplevelser der. Hans EP *Danmark som vi kender det*, der blev udgivet som en række singler i 2013-2014, og hvis succes på YouTube bevirkede, at han blev signet af Sony Music, beskriver, som han forklarer, det:

[...] Danmark, som vi kender det, som jeg kender det. Og så også på en måde ... det er jo lidt ironisk, hvis jeg stiller mig op siger 'Danmark, som vi kender det'. For umiddelbart er jeg ikke den første dansker, man vil tænke på. Så der ligger lidt ironi i, at jeg er en indvandrer og nu fortæller jeg om det her Danmark, som folk ikke kender. (Samtale 4.2.2013)

EP'en er karakteriseret af multietnolektisk gadesprog, ligesom der i flere af numrene forekommer samplinger af mellemøstlige eller indiske/srilankanske sange. Hermed ønsker Imran at fastholde, at hans såvel som andre brune unges baggrund også er en del af den danske identitet: "For vi er jo også danskere. Og alt sådan noget med vores baggrund, det har jo også noget at gøre med dansk kulturhistorie", som han siger (Samtale 5.3.2014).

Ved at udbrede sine hybride sproglige og musikalske udtryk og fortællinger om det Danmark, som han kender, håber han, at han kan være med til at skabe en bredere og mere inkluderende forståelse af, hvad det vil sige at være 'dansker'. For, som han forklarer, "musik er noget, der gør det lettere at samle folk med forskellige baggrunde. Fremfor politik for eksempel" (Samtale 5.3.2014). Han uddyber:

Med vores musik, og vi er bare os selv og vi gør vores ting, der når vi ud og får meget mere indflydelse på folk, end mange politikere nogensinde har haft. Positiv indflydelse, ud fra mit synspunkt i hvert fald. Det er et meget kraftfuldt våben, hvis man kan finde ud af at bruge det ordentligt. Det synes jeg, at alle de her ting bevidner. (Samtale 5.3.2014)

Det er med andre ord musikkens evne til at samle forskellige mennesker i fællesskaber, der for Imran giver den det politiske potentiale, der gør den egnet for det, han definerer som sit "integrationsprojekt":

Det er jo et integrationsprojekt, jeg har gang i på en eller anden måde. Og så er der mange, der siger, at de ikke kan lide det der ord 'integration'. Men teknisk set, så er det jo det på en eller anden måde. For der er stadig noget at integrere, om det så er indadgående eller udadgående. Der er stadig noget at tale om. Folk skal have en lidt større forståelse. (Samtale 19.5.2014)

Imrans beskrivelse af hvordan han håber, at hans hybride musikalske udtryk og fortællinger om 'hans Danmark', kan medvirke til gensidig integration eller forståelse og respekt af hinandens forskellighed, kan forstås i lyset af Martin Stokes' ide om 'musikalsk kosmopolitisme' (Stokes 2007). For en mere generel betragtning kan kosmopolitisme, som tidligere beskrevet, opfattes som en etisk horisont, baseret på empati, tolerance og respekt for andre kulturer og værdier, og er funderet i en ambition om at leve sammen med (og ikke på trods af) forskellighed. Der er altså tale om et livssyn baseret på den menneskelige evne til at forestille sig verden fra den andens perspektiv og en mulig grænseløs verden af kulturel pluralitet (Werbner 2008, 16). At tale om musikalsk kosmopolitisme drejer sig ifølge Stokes om at vende opmærksomheden mod musik som en aktiv agent og en resource, der netop som en æstetisk udtryksform kan konstruere forestillinger og billeder om og af verden, og ligeledes hvordan disse forestillinger anvendes til at nå dette ambitionsmål. I den forstand kan musikalsk kosmopolitisme forstås som bestemte former for intentionalitet og agens, der

har til formål at benytte musik som ressource til at skabe følelser af fællesskab og indblik i andres horisont. Ydermere kan en musikalsk kosmopolitisme belyse det kulturelle såvel som politiske felt (Stokes 2007, 9-10). Ved at rette opmærksomheden på "the elements of pleasure and play in the global circulation of musical practice", og på hvordan disse elementer arbejder i en større kosmopolitisk horisont, kan man, som Stokes påpeger, "extend our understanding of 'the political' and 'the cultural' in useful and interesting ways" (Stokes 2007, 15).

Det synes netop at være musikkens element af "play and pleasure", der ligger til grund for og muliggør, at Imran mener, at hans musik kan bruges som redskab i hans "integrationsprojekt", ved at fungere som social forandringsagent for at skabe et mere inkluderende, kosmopolitisk funderet dansk samfund.⁷⁵ Med dette som udgangspunkt belyser dette kapitel, hvordan brune rappere bruger deres musik som et redskab til at udbrede kosmopolitiske etikker om at leve sammen med respekt for forskellighed og hermed medvirke til at skabe en mere inkluderende medborgerskabsforståelse. Kapitlet vil belyse, hvordan rappere på den ene side tilpasser sig musikbranchen i et forsøg på at opnå anerkendelse og hermed få deres musik ud til flere lyttere, og på den anden side forsøger at bruge denne anerkendelse til at skabe samfundsmæssige forandringer.

Rap som forandringsagent

Siden starten af min feltforskning har det været klart, at for langt de fleste af de rappere, jeg har talt med, har en stor del af motivationen bag deres musikalske virke været at skabe social forandring; at bruge musikken til at kommentere på det danske samfund på godt og ondt og ikke mindst til at påpege den eksklusion, andetgørelse og forskelsbehandling, som jeg har belyst, de erfarer i deres dagligdag. Gennem deres musikalske virke vil langt de fleste gerne være med til at påvirke folk og åbne for andre forståelser af virkeligheden. Som Ali har udtrykt det:

Mit formål med at rappe er jo ikke bare at være kæmpestor og bare være superstjerne. Det giver jeg en fuck for på et eller andet plan. Jeg vil gerne være kendt, fordi så er der flere, der lytter til, hvad jeg siger, ikk? Så kan man være meningsdannende. (Samtale 21.12.2010)

For Ali såvel som for mange andre af de rappere, jeg har talt med, er rap således mere end blot underholdning, men også et redskab, der kan bruges til at udbrede holdninger og medvirke til at skabe social forandring i det omkringliggende samfund.

⁷⁵ For en yderligere belysning af Imrans ide om at bruge rap som en nudansk fællesnævner se også (Ringsager Under udgivelse).

Hvor det med få undtagelser synes at være ideen om social forandring, der væsentligst motiverer de rappere, jeg har talt med, er der imidlertid mange forskellige måder, hvorpå denne kamp om social forandring udspilles rent musikalsk og hvilke strategier, der anvendes i den. En strategi synes at være at bruge de musikalske udtryk og positionen som rapartist til at oplyse og skabe mulighed for dialog for derigennem at forsøge at dekonstruere og reartikulere fortællingen om 'den farlige Anden'. Et godt eksempel på denne strategi er Babaks (alias Vakilis) musik. Fx opfordrer han i nummeret "Se mig i øjnene"⁷⁶ til, at man ser ud over de umiddelbare fordomme om unge brune mænd, og i stedet for at sænke blikket ser dem i øjnene:

Jeg chiller med min venner, jeg ved de alle er bag mig / på en café med en pibe, snak om alt fra damer / til filosofi, politik og rapciter / og folk de kigger på os – som unge kriminelle / der ender dumme i et spjæld / fuck dem, problemet er at det sådan vi eventuelt tænker om os selv / så kom og snak om dit mindreværd / hele min generation stigmatiseres til det står klart: de er intet værd ("Se mig i øjnene", 2009)

Babak, hvis musikalske lydbillede også er præget af mellemøstlige og ikke mindst iranske samplinger, betegner selv det, han laver, som "biblioteksrap" (Feltnoter 26.10.2010), idet han ofte anvendes i undervisningsmateriale og heller ikke sjældent optræder til forskellige intellektuelle arrangementer.

Hvor en sådan strategi forsøger at nedbryde fordomme om brune unge ved at konfrontere fordommene, spiller andre bevidst med på dem. Et eksempel er bl.a. Marwans album *P.E.R.K.E.R.* (2007), hvor Marwan iscenesætter sig selv som kriminel perker, der lever et liv uden om systemet – en position, som han dog har fortalt mig, at han havde det ambivalent med (Samtale 10.3.2014).

Overfor denne gangsterperker-strategi der fremviser et billede af verden fra en samfundsmæssigt marginaliseret position, bringer andre rappere perker-figuren i spil i karikerede og åbenlyst satiriske fremstillinger med en tydelig ironisk distancering, der sætter spørgsmålstejn ved de stereotype karakteristika. Atafs nummer "Tre små perkere" (fra *Galleri*, 2009),⁷⁷ der kan beskrives som en pastiche over klichebilledet af den stereotype småkriminelle 'perker', er et eksempel herpå. I denne farce (fiktiv, vel at mærke, hvilket gøres eksplicit i den linje: "Det' bare en røverhistorie / ned' fra territoriet / om tre små perkere") skildres tre små perkere mission om at videresælge to kilo kokain på Enghaveplads – en mission, der imidlertid mislykkes, da de bliver "busted og taget af politiet". Som

⁷⁶ Nummeret udkom på EP'en *Når alt kommer til alt* (2009).

⁷⁷ Titlen, der også fungerer som sangens omkvæd, henleder som tidligere nævnt lytteren til den kendte børnesang "Tre små kinesere", der er en parodi over det kinesiske sprog.

det med endnu en stereotyp satirisk fremstilling afslutningsvis udtrykkes: ”Sirener lyder, vi er omringet af jyder / tolv betjente med peberspray og skyder”.

Endelig synes en strategi at være helt bevidst at undgå musikalske, sproglige såvel som indholdsmæssige sider, der indikerer en minoritetsposition, i et forsøg på at opnå anerkendelse blandt lyserøde unge, for herigennem at opnå en status og en position, hvorfra politiske udsagn vil blive hørt. Som rapperen Murad (alias Ethanol) har udtrykt det, så har han, selvom han opfatter sig selv som et politisk engageret menneske, ”valgt hverken at forholde mig politisk eller religionsmæssigt” i sin rap:

Hvis jeg skal gøre en forskel, så vil jeg starte med at komme ind i hjertet og hjernen på folk. Og hvis nu jeg så bliver kæmpestor – lad os sige at jeg får L.O.C.-status – jamen, så kan jeg begynde at lave politisk rap, og så vil folk alligevel synes at det er fedt. For så jeg har en status. (Samtale 7.2.2013)

Fælles for disse strategier – som ikke nødvendigvis skal opfattes som knyttet til specifikke rappere, men sagtens kan variere fra nummer til nummer hos den samme rapper – er imidlertid for det første, at de (på forskellig vis) kan sættes i relation til ønsket om at skabe social forandring, at bekæmpe forskelsbehandling, nedbryde fordomme og udbrede mere eller mindre bevidste, tydelige eller eksplicite kosmopolitiske tanker om respekt og anerkendelse af forskelligheder. For det andet synes de rappere, jeg har talt med, at være yderst bevidste om, at de måder, hvorpå de forsøger at skabe social forandring, altid vil blive sat i relation til deres minoritetsposition eller deres andethed. At konfrontere fordomme omkring andetheden, at kapitalisere på fordommene om brune unge mænd eller ’perkeren’, at ironisere over samme figur eller at skjule/nedtone andetheden bliver således alt sammen på hver sin måde udtryk for, at denne andethed er en uomgængelig faktor i måden, hvorpå de definerer eller er i stand til at definere sig selv som rapartister. Og med bevidstheden omkring deres andethed synes at følge en bevidsthed om, at den kritik af det danske samfund og de ønsker om social forandring, som de måtte udtrykke i deres musik, altid bliver tolket i konteksten af deres minoritetsposition. Netop dette giver, ifølge mine samtalepartnere, nogle bestemte vilkår. Som Ataf beskriver det:

Den der med at kunne sige højt, at vi er undertrykte, det huer altså bare ikke danskerne. Det kan de slet ikke, ej det gør ondt på dem. [...] Så er det jo sådan noget med ’nå ja, men det er jo stadig bedre end der, hvor de kommer fra’. (Samtale 7.9.2010)

Rapperen Zaki illustrerer samme oplevelse som Ataf i en beskrivelse af, hvordan han ofte oplever, at det forventes, at han skal udtrykke taknemmelighed fremfor kritik af det danske samfund: ”Jeg skal ligesom være lidt ekstra taknemmelig, være lidt mere sådan ’åh, tusind tak’ og et eller andet,

ikk?” som han udtrykker det. Han eksemplificerer ved at referere til sin sang ”Tragisk” fra 2003. I nummeret beskriver han den stigmatisering, fremmedgørelse og splittelse, han på daværende tidspunkt erfarede i sin dagligdag, og han kritiserer det danske samfund for at være en medvirkende årsag til disse oplevelser:

[...] I har aldrig villet huse mig / har ikke brug for folk der ser ud som mig / Sortsmudsker der / bor i sortsmudskerleje / og dansker du bange for (at) vi fuser dig / wow / Så hvordan ku’ der ikke være problemer? / I Danmark er alle folk alene og / Når du ser min farve tror du at problemet ligger i mine gener /Får hele tiden af vide at jeg bare er til gene og / I Danmark har alle mennesker ret til at mene hvad de mener / Pånær os for vi er muslimer / ser du tv ved du at vi kaster med sten og / Vil gi’ vores liv for Palæstina / wow

Ey yo det tragisk / At Danmark har så meget men I stadig vil ha mer’ /At folk de glør på CNN og tror på hvad de ser / At massebord på mennesker er lig med milliarder dollars for den Amerikanske hær

Avisen skrev at jeg sku integrere mig /Kaldte mig for et ord med ti fucking stavelser / Mine børn bli’r opgraderet fra at være perkere /Til tredjegenérationsindvandrere /Og alt det had i mig / det fordærver mig /I ka’ ik’ forstå at jeg er perker li’ meget hvor end så jeg er /Ikke tæt på at være dansker her /Meget langt fra at være egypter der /Jeg snakker fucking dansk flydende / er vokset op med alle lydene / Det ikke mit problem at jeres kultur er så uindbydende /Selv hvis jeg spiste svin / drak vin / leved efter at enhver er sin / Ville dansk kultur stadig ik være min / For min diin er islam og jeg er muslim /Og min passion er alt for stor for det her land / derfor jeg skriver rim /derfor jeg skriver rim / wow [...] (Zaki, ”Tragisk”, 2003)

”Tragisk” var skrevet til kompilations-albummet *Nye Christiania Sange* (2003) og var, som Zaki har forklaret, et udtryk for hans personlige frustrationer over den danske integrationspolitik, den xenofobiske tone i debatten, mediernes fremstilling af synlige minoriteter og oplevelsen af, at han, som muslim, ikke havde samme ret til at udtrykke sin mening som andre danskere. Nummeret kom imidlertid aldrig med på albummet. Støt Danmark Fonden, der var udgivelsens økonomisk bærende kraft, fandt nemlig nummeret racistisk mod danskere og ville have sangen fjernet fra udgivelsen, hvis de skulle støtte albummet økonomisk.⁷⁸ Nummeret udkom på internettet i stedet, og Zaki har forklaret, hvordan han i tiden efter oplevede en hadsk tone på de rapmedier, som skrev om det:

Noget jeg lagde rigtig meget mærke til lige præcis i forhold til det der, det var, at når jeg gik ind på sådan nogle danskrap.dk og rapspot.dk bagefter og læste hvad folk skrev – og det var folk der hørte hiphop, ikk? – så var der mange der skrev noget. Deres argumenter var sådan: ’Altså hvis du har så stort et problem med Danmark, hvorfor smutter du så ikke bare hjem? Hvorfor tager du så ikke bare tilbage?’ Og der følte jeg meget, at det sådan blev ... at det jeg sagde [i ”Tragisk”] blev sådan stadfæstet-agtigt. Fordi jeg sagde jo netop, at det var som om, at jeg ikke

⁷⁸ Se bl.a. *Politiken*-journalist Ralf Christensens artikel (Christensen 2003) og *Politikens* Leder (Anon. 2003).

har lige så meget ret til en mening på en eller anden måde. Jeg skal sådan være lidt ekstra taknemmelig. (Samtale 18.6.2012)

Zakis oplevelse af at have mindre ”ret til en mening” og af, at det forventes, at han udtrykker en taknemmelighed over for det danske samfund, kan forstås i kontekst af Ulla Holm Fadels studier af majoritetsdanskernes forståelse og opfattelse af flygtninge og indvandrere i Danmark (Fadel 1999). Ved at lave en parallel til den amerikanske kognitive antropolog Dorothy Hollands studie af *romance* blandt amerikanske collegepiger og Hollands påpegning af, hvordan den person, der i et parfold er mindst attraktiv, på forskelligvis må kompensere (Holland 1992), pointerer Fadel, hvordan det samme princip kan bruges til at forstå forholdet mellem majoritets- og minoritetsdanskere. Synlige og kulturelle minoriteter skal med andre ord kompensere for deres anderledeshed – der af majoritetsdanskerne ofte betragtes som en anderledeshed, der er placeret langt nede på den hierarkiske udviklingsstige – hvilket gøres ved at vise respekt og taknemmelighed for det danske samfund og de danske værdier (Fadel 1999, 250-252). At brune mennesker i det danske samfund kritiserer de forhold, de lever under, udfordrer med andre ord ideen om taknemmelighed, hvilket, som Zaki eksemplificerer i ovenstående, mødes med reaktioner som ”hvorforsmutter du så ikke bare hjem?”; altså bortkastelse, abjicerung eller det, som Staunæs i en neologistisk bøjning kalder abjektgørelse (Staunæs 2004, 67). En sådan abjektgørelse kan opfattes som en slags forlængelse af andetgørelse, en bortkastelse af det absolut ikke-tolererede eller ”the mode by which Others become shit” (Butler 1990, 182), som Judith Butler har formuleret det.

For at undgå at ens budskaber bliver abjektgjort og kategoriseret som radikale minoritetsholdninger, har flere af de rappere, jeg har talt med, forklaret, hvordan de er yderst bevidste om måden, hvorpå de formidler politisk ladede budskaber. For at undgå at ens budskab bliver tolket som radikale minoritetsholdninger – eller direkte mødes med censur, som det var tilfældet for Zakis nummer ”Tragisk” – er mange af de rappere, for hvem det står centralt at viderekommunikere et samfundsmæssigt budskab, meget bevidste om, hvordan dette budskab kan formidles for at kunne forekomme legitimt og i den forstand have forandringspotentialer. Det gælder ikke mindst dem, der ønsker at bruge musikbranchen som platform.

Rapperen Ataf har for eksempel fortalt, hvordan han ofte vælger at ’camouflere’ sine budskaber i stedet for at sige tingene direkte – noget han selv forklarer med, at han ikke ønsker at fremstå som radikal og hermed leve op til de fordomme, som han erfarer, at mange mennesker har om brune unge. Han beskriver selv dette som selvcensur:

Ataf: Jeg kan godt gå ind og selvcensurere på nogle ting. Eller sige, at jeg venter med det her til tiden er endnu mere udviklet.

KR: Hvordan det?

Ataf: Jamen, det kunne være for eksempel ... det kunne være at sige, at råbe højt 'Yo, I er fucking racister. Yo, I er med til det Pia [Kjærsgaard] gør, hvis I passivt kigger på'. Jeg gør det lidt i nummeret "Distanceret" på *Galleri*, hvor jeg siger, at 'hvis vi alle ser på, hvad der sker, så passivt distanceret / så bli'r det alt for nemt for magtens mænd at holde sandheden camoufleret'. Det er en anden måde at sige det på, ikk? Men jeg kunne også have sagt det på en helt anden måde: 'De camouflerer det, men vi smadrer igennem, her er sandheden, vi smadrer løggen'. Et eller andet lidt mere råt, lidt mere direkte. Og der tænker jeg bare på, at hvis jeg gør det, så lever jeg op til den skabelon, som Pia [Kjærsgaard] og co. har sat op imod os. Idet vi siger 'av', så lyder det som om, det er en trussel. (Samtale 7.9.2010)

Som det kommer til udtryk, er Ataf – ligesom mange andre af de rappere, som jeg har talt med – således utrolig bevidst om de majoritetsbårne andetgørende processer – noget der kan forstås i forlængelse af Fanons tredjepersonsbevidsthed (Fanon 2008 [1952]) eller du Bois' dobbeltbevidsthed (Du Bois 2008 [1903]). Denne tredjepersonsbevidsthed kommer ligeledes til udtryk i Marwans forklaring:

Jeg prøver ikke at kritisere den danske regering på den der måde, for at det ikke bliver en perkering, der snakker om den danske regering. For så bliver det sådan noget med 'Han kan ikke se og blabla.' Jo, jeg kan godt se, at vi har det godt her. Jeg overser ikke de ting. Men hvis der er nogen, der skal kritisere den danske regering på den måde, så skal det være en dansker, for han bliver ikke hængt ud på den måde. Sådan er det desværre. Jeg ville godt nå til det punkt, hvor jeg kunne sige 'fucking danskere', uden at ... ja, fordi jeg selv er dansker. Jeg er træt af det. Det punkt ville jeg gerne nå til, men der er jeg ikke endnu. Hvis jeg gør det, så er der forskel. Sådan er det desværre." (Samtale 10.3.2014)

"De leder efter en ung indvanderrapper"

Et gennemgående træk i ovenstående er, at rapperne føler sig fastholdt i en position som synlige minoriteter. Hvor dette på den ene side kan sættes i relation til den generelle andetgørelse, der finder sted i det danske samfund, synes netop musikbranchen, og de diskurser, der her gør sig gældende, ifølge mine samtalepartnere, også at være med til at fastholde dem i netop denne position. Ideen, om at forskellighed eller andethed kan være en stil i sig selv, synes at komme til udtryk i mange af de samtaler, jeg har haft med rappere. I en samtale med Imran, som fandt sted, inden han skrev kontrakt med Sony Music, spurgte jeg ham, om han håbede at blive signet af et pladeselskab. "Jeg har hørt folk sige, at Universal og Sony de leder efter en ung indvanderrapper nu", svarede han (Sam-

tale 4.2.2013). Selvom Imran så det som et positivt tegn på, at musikbranchen ”nu er begyndt at åbne op” (Samtale 4.2.2013), synes hans betragtning også at pege på, hvordan den synlige minoritetsposition er en uundgåelig faktor, som pladeselskaber tager i betragtning, når de signer folk, og som rapperne derfor må forholde sig til i deres markedsføring og brandingstrategier. Ifølge Ataf hænger dette blandt andet sammen med, at det kun er ganske bestemte *dele* af andetheden, der kan sælges på det kommercielle marked. Som han udtrykker det, har han tit oplevet, at pladeselskaber har ønsket at fastholde ham i et særligt ironiserende billede:

Ataf: Hvis du kommer op til et pladeselskab eller andre producere, som gerne vil lave noget med mig, så er det sådan: ’Hey, mand ... lad os gøre det endnu større på din næste plade’. Så vil de fx sige til mig, ’skal vi ikke bare lave en plade, der nærmest bare er BMW’er og shawarmaer og chilling’, ikk? Altså, forstår du, hvad jeg mener, ikk? Altså igen bare sådan noget stereotypet noget, fordi det kan sælges på den sjove måde, forstår du, hvad jeg mener?

KR: På den sjove måde ... hvordan?

Ataf: Ja, altså fx sådan noget, ligesom ... Simon Juul og en anden lavede på et tidspunkt sådan noget Mujaffas bimmer,⁷⁹ eller sådan noget ...det var jo herregrineren. Men når du møder Mujaffa i en bimmer på gaden, you don’t like him, vel? Forstår du, hvad jeg mener? Det er sådan et eller andet kunstigt ... igen sådan noget dansk revy, ironi, haha-satire kontra den egentlige virkelighed. For den ikke er så grineren og sjov, den er lidt mere grim og grå, ikk? (Samtale 7.9.2010)

I relation til Atafs beskrivelse af de stereotypificerende processer, som han oplever i musikbranchen, har Stuart Hall peget på, hvordan forskellighed eller andethed er af central vigtighed indenfor populærkultur. Ved at vise de forskellige måder, hvorpå stereotypificering er en del af populærkulturens magtspil, argumenterer han for, at der indenfor det populærkulturelle foregår en række kampe over betydning, der åbner op for ”a ”politics of representation”” (Hall 1997, 277). Som Hall beskriver, opfattes forskel og andethed på en og samme tid som noget farligt og som noget tiltrækkende og fascinerende, hvor mennesker, der på den ene eller den anden måde falder uden for majoriteten, ofte repræsenteres som yderligheder – en repræsentationspraksis, der samtidig er med til at skabe binære oppositioner, der kommer til udtryk i et ’dem’ og et ’os’. Andetheden indeholder altså en dobbeltbundethed, hvor den på en gang er både frygtet og værdsat, og hvor positionen som den Anden således bliver en ambivalent position, der både er reducerende og begrænsende og samtidig i visse situationer kan være genstand for majoritetens interesse og begær, der kan knyttes til forestil-

⁷⁹ Se side 109 for en nærmere beskrivelse af Mujaffa-spillet.

linger om det eksotiske (se også Sernhede 1996, Riggins 1997, Jensen 2007) og som minoriteten således kan kapitalisere på.

Konstruktionen af binære oppositioner er tæt forbundet med stereotypificeringen, der ifølge Hall kan forstås som den proces, hvori personer reduceres til ”a few, simple, essential characteristics, which are represented as fixed by Nature” (Hall 2013, 247). I relation til stereotypificering og andethed bliver ”naturalization” (Hall 2013, 234) også et relevant begreb, der betegner måden, hvorpå stereotype betydninger fikseres – forstået på den måde, at hvis stereotyper opfattes som kulturelt determinerede, så kan deres betydning ændres, mens det indebærer en mere permanent fiksering af betydningen, når stereotypen opfattes som essentiel eller naturgiven. I forståelsen af stereotypificering er det endvidere vigtigt at skelne mellem typer og stereotyper. Hvor typer klassificeres ud fra nogle bestemte karaktertræk, så reduceres en person ved stereotypificering derimod til disse karaktertræk, der samtidig både overdrives og simplificeres. “Stereotyping reduces, essentializes, naturalizes and fixes ‘difference’” (Hall 2013, 247), som Hall formulerer det. Stereotypificering er hermed tæt forbundet med magten til at repræsentere nogen på en bestemt måde i et bestemt regime af repræsentationer (Hall 2013, 249).

Som jeg belyste i kapitel 3 fikseres brune unge mænd ofte i stereotype forestillinger om den potentielle ballademager (se også Andreassen 2007, Gilliam 2006, 2008, Jensen 2007, Khawaja 2011, Staunæs 2004, Vitus 2013) og om den farvede maskuline krop som en seksuel fare. Begge dele er naturligvis forestillinger, der fører til, at de opfattes og fremstilles som trusler (Andreassen 2007, 167) – en tendens, som også kan forstås i forlængelse af Sara Ahmeds koncept om ”stranger danger” (Ahmed 2000, 32-37). I populærkulturen er sådanne stereotype forestillinger om den farlige, problematiske brune mand imidlertid noget, som sælger – en figur, der både understreger og understreges af hiphopikonografiens forestilling om rapperen, der såvel socialt som racialet lever på kanten af samfundet, men også noget der, som Ataf berører i ovenstående, kan være genstand for komiske figurer og satire.

Phyllis P. Chock har fremhævet, at det at ironisere over stereotyper kan medvirke til at så tvivl om gyldigheden af stereotypens karakteriseringer (Chock 1987, 359) og på den måde opløse eller lempe den stereotype fordom. Omvendt indeholder det også, som det kommer til udtryk i Atafs forklaring, en fare for at fastholde brune rappere i de stereotype figurer og dermed overse de nuancer og den virkelighed, som de repræsenterer. Stereotypificeringen kan således uanset hvad siges at være andetgørende, fordi den tager udgangspunkt i generaliserende (og komiske) stereotyper omkring den unge brune mand, frem for i den virkelighed som den enkeltes liv udspiller sig i.

Ataf har ligeledes forklaret, hvordan han ikke alene af pladeselskabsfolk men også af medierne ofte føler sig fastholdt i rollen som Anden, hvilket ”desintegrerer” ham, som han kalder det: ”I sætter mig hele tiden tilbage. Fordi I fastholder mig i min hudfarve. I fastholder mig i, at jeg er indvandrer” (Samtale 7.9.2010). Han fremhæver her, hvordan han i forskellige medier flere gange er blevet omtalt som Danmarks og den danske presses ”yndlingsperker”.⁸⁰ Ligeledes oplever han ofte, at emnerne i interviewsituationer drejes væk fra at handle om hans musik og hen på emner som ’integration’ og på hans minoritetsbaggrund. Som han forklarer:

Sådan noget med ’Ataf, hvad synes du om integrationen?’ [...] Altså, du spørger ikke Jokeren om det jo. Du spørger ikke L.O.C. om det. Og de snakker bare om ingenting – eller al respekt, de siger jo også nogle gode ting, de er kompetente rappers, det er ikke det. Men de bliver ikke stillet sådan nogle spørgsmål som ’Nå, men Liam [L.O.C.], du er jo irsk, hvorfor rapper *du*?’ Eller, jeg kan også huske sådan nogle spørgsmål som ’Hvordan er det som indvandrer at lave rap?’ Altså hvordan tror du, det er? Prøv at spørge Jokeren, hvordan det er at være fra Hillerød og rappe. Altså, forstår du, hvad jeg mener? (Samtale 7.9.2010)

Som Ataf udtrykker det, så medvirker sådanne spørgsmål til at fjerne fokus fra hans musik til betoningen af hans position som synlig minoritet i det danske samfund, hvorved han oplever at blive fastholdt i kategorien ’indvandrer, der rapper’. Fremfor blot at være rapper, drejes fokus mod positionen som etnisk minoritet og på den kunstneriske produktion som noget, der nødvendigvis må forstås i nær relation til den danske integrationsdebat – en debat hvor de tilgængelige positioner tilsyneladende opfattes som enten ’voksen’ og reflekteret eller marginaliseret og ’uden om systemet’.⁸¹ Som Ataf har forklaret: ”Når alt kommer til alt, så er jeg ikke en perker, så er jeg faktisk en der godt kan lide at skrive. Og så vil jeg bare gerne have anerkendelse af, at det er godt” (Samtale 7.9.2010).

⁸⁰ Se bl.a. *Ekstra Bladet* (Roar 2009) og *Gaffa* (Grubert 2009).

⁸¹ Denne form for fastholden kan ses bl.a. i *Politikens* anmeldelse af Ali Kazims album *Gadedrøm* fra 2007, hvor anmelder Ditte Giese giver sin karakteristik af det, hun betegner som ”rap med ’anden etnisk baggrund’”: ”Rap med ’anden etnisk baggrund’ kaldes enten indvandrertrap eller perkerrap og er en hastigt voksende minoritet i dansk hiphop. Indvandrertrappen kan deles op i to lejre, den reflekterende ’voksne’ rap som Majid, Ataf og Isam B. repræsenterer, og den festorienterede, til tider voldsforherligende ’perkerrap’ med Marwan, U\$O og Johnson i spidsen. Indvandrertrappen er et vigtigt musikalsk indspark i integrationsdebatten, da aktørerne er opvokset med skiftende regerings fikse ideer og befolkningens skiftende sindelag” (Giese 2007c). Ditte Gieses beskrivelse af, hvordan ”rap med ’anden etnisk baggrund’” for det første adskiller sig fra den etnisk danske rap, hvis udøvere kommer fra ”en forkælet middelklasseopvækst uden skyggen af afsavn” og for det andet er opdelt i to ’lejre’ som ses som et ”vigtigt musikalsk indspark i integrationsdebatten” (Giese 2007c), synes på mange måder at optrække de kategorier, som de mørke rappere, jeg har færdedes iblandt, føler sig fikseret i.

Selvom den brune rap har haft øget succes på et bredere marked i løbet af de seneste par år, og man derfor kunne tro, at stereotypificerende mekanismer til dels ville have udjævnet eller delvist mildnet oplevelsen af andetgørelse, er den stadig et vilkår, som rapperne konstant må forholde sig til. Bl.a. bragte musikbladet Gaffa en artikel om 'Lyden af dansk hiphop 2014', med spørgsmål til de medvirkende (brune) rappere som bl.a. 'Hvad er det bedste ved Danmark?' og 'Hvad er det værste ved Danmark?' – spørgsmål, som flere af rapperne nægtede at besvare (Feltnoter 18.8.2014). Manageren Majid, der repræsenterer nogle af de rappere, som har markeret sig som en del af den førømtalte nye hiphop-bølge, bl.a. Sivas, Imran (alias Amro) og Young, har beskrevet, hvordan han ofte kontaktes af medier, der vil lave interviews med rapperne – men altid med en vinkel på dem som 'indvandrere':

Så snart det her blev *in*, så har vi haft alt fra *Metroxpress* til *Politiken* ... altså alle de førende medier, der er, vil lave nogle store interviews med dem og så sige 'hey andengenerations' eller 'indvandrere' eller ... Der var en, der ville køre en artikel, der hed 'De danske perkere'. Og jeg var sådan: 'What?' Du ved, alle mulige ting for at putte dem ned i en bås. Men vi siger 'det gider vi ikke. Det skal bare handle om musikken. Det er det, der skal være fokus på'. Artiklerne skal ikke have fokus på, at de er indvandrere. Det prøver vi faktisk at komme væk fra. For alle de her artister vil gerne være på lige fod med alle andre artister. Men alle de vinkler, vi får, er altid den der vinkel, og det prøver vi virkelig at komme væk fra. (Samtale 20.8.2014)

For at forsøge at omgå kategoriseringen som 'indvanderrapper' afviser Majid derfor altid journalisterne, hvis de ikke vil være med til at ændre interviewets fokus: "Altså hvis du laver et interview om musikken, fint nok, og så kan man komme ind på deres baggrund og det ene og det andet. Men overskriften skal ikke være det der" (Samtale 20.8.2014). Majid og de rappere, som han repræsenterer, har altså valgt en strategi, hvor de for at undgå sådanne stereotype kategoriseringer bevidst fravælger visse former for mediedækning.⁸²

Som disse eksempler viser, oplever de rappere, jeg har talt med, at musikbranchen og medierne på mange måder fastholder dem i kategorien 'indvandrer', hvilket, for at anvende Atafs formulering, "desintegrerer" dem. Reza, der er producer blandt andet for rapperne Sivas og Imran (alias Amro), forklarer musikbranchens andetgørelse sådan her:

⁸² At dette er muligt må selvfølgelig ses i forbindelse med, at Majid sælger nogle produkter, der i øjeblikket er god efterspørgsel på, hvorfor han og rapperne i høj grad selv kan være medvirkende til at sætte dagsordenen over for pressen. Samtidig må det naturligvis ses på baggrund af, at der med de sociale medier er kommet nye alternative arenaer, som kan anvendes i en mere demokratiseret og direkte kommunikation mellem rapperne og et publikum, der alligevel, langt hen ad vejen, orienterer sig uden om traditionelle medieflows. Med andre ord er den skrevne og etablerede presses magt i forhold til, hvordan musik spredes og opnår popularitet, gennem de seneste år blevet presset af de sociale medier og virale markedsføringsstrategier.

Når du kommer i musikbranchen, så føler du dig ekstra som udlænding. Fordi det er en risiko for enhver person at tage en udlænding ind. Fordi det er lidt fremmed i et lidt bange land – i Jylland i hvert fald – og hvis du skal se på penge og tal, så er det en dum investering. (Samtale 15.9.2014)

Som Reza fortæller her, mener han altså, at det at skrive pladekontrakt med eller booke en ”udlænding” som udgangspunkt er en dårlig investering, fordi det, som han siger ”er lidt fremmed i et lidt bange land”. For pladeselskabsfolk og spillestedsbookere, der skal leve af at sælge musikere til et bredt dansk ungdomspublikum, er det derfor svært ”at tro på, at personen bliver en stjerne”, som Reza udtrykker det, og uddyber: ”Det kan være, at han når et vist punkt, ja, men efter det kan det ikke blive til mere, fordi folk her ikke kan lide udlændinge. Og der er måske kun plads til én udlænding i Danmark. Så når Ataf er her, så er det det” (Samtale 15.9.2014). Ligeledes fremhæves det af flere af mine samtalepartnere, bl.a. rapperen og manageren Erkan, hvordan en væsentlig årsag til at brune rappere – selvom de laver musik, der stilmæssigt egner sig til at blive spillet på natklubber og diskoteker – ofte ikke får jobs på disse steder, er, at bookerne ikke ønsker, at ”klubberne skal oversvømmes af perkere” (Feltnoter 10.10.2010). Ikke mindst før den såkaldte bølge, har mange derfor oplevet, at de sjældent er ude at optræde på klubber og diskoteker eller til det, som Ali betegner som ”hiphop-jams” (Samtale 21.12.2010), men derimod oftere inviteres til at spille til ’arrangementer’.⁸³

Dansk som vi kender det

I løbet af min tid i felten er der imidlertid sket en forskydning i de arenaer,⁸⁴ som er tilgængelige for de brune rappere, jeg har færdedes iblandt, men også i hvilke arenaer de har været interesserede i at indtage – et forhold som både rapperen Ali og direktør for Sony Music Danmark, Henrik Daldorph, der har signet bl.a. Imran, har pointeret. ”Perkerne har ikke længere lyst til at være undergrund. De har lyst til at komme ud og tjene penge og blive rige”, som Ali har udtrykt det (Samtale 23.1.2014). Henrik Daldorph forklarer i tråd med dette:

⁸³ Termen ’arrangementer’ anvendes her i bred forstand, som betegnelse for alle de koncerter, der foregår udenfor den professionelle musikbranche, men i stedet indgår i en aktivitet, der ofte har et socialt eller flerkulturelt formål. Eva Fock har betegnet stederne for sådanne koncerter som ”den flerkulturelle repræsentationsarena” (Fock 2003, 149).

⁸⁴ Jeg anvender termen ’arena’ til at betegne konkrete steder, hvor brune rappere kan blive synlige. En arena kan således både være et spillested, et diskotek, et arrangement eller det kan være pladebranchen, mediebilledet eller fx mainstreamradio mere generelt. For en mere præcis beskrivelse og diskussion af arenabegrebet se (Lundberg, Malm og Ronström 2003).

Hvor de [rapperne] jo er startet med at lave musik og uploade den, sådan som man nu gør for at få folk til at komme til det show, man laver på fx Rust osv., og det har fungeret fint, så lige pludselig er det blevet til noget musik, som mange flere interesserer sig for, og så er der kommet nogle penge i det osv. Og det vil folk jo altid gerne have. (Samtale 18.8.2014)

Der er altså sket et skred i, hvilke arenaer rapperne *kan*, men også *ønsker* at indtage – hvilket både kan relateres til en ændring i det omkringliggende samfund, samt en ændring af rappernes musikalske stil og en 'tilpasning af deres andethed' til de rammer, der gør sig gældende for musikbranchen.

Imran er en af de rappere, som efter mange år på undergrundsscenen nu også har opnået anerkendelse i den mere etablerede musikbranche (nu under navnet Amro). Gennembruddet på den danske mainstream-rapscene kom i 2013 med sangen "Ren Hygge", den første single fra EP'en *Danmark som vi kender det*. Ikke mindst den lidt længere version af nummeret "Ren Hygge pt. 2", hvor rapperen Sivas bidrager med et vers, blev en YouTube-succes og medvirkede bl.a. til, at Imran blev signet af Sony Music, og at han efterfølgende fik en del spillejobs på diskoteker og natklubber – steder, han ellers ikke tidligere havde haft adgang til. For Imran drejer det sig imidlertid ikke alene om at opnå succes på et personligt plan. Selv forklarer han, som nævnt i indledningen til dette kapitel, titlen på sin EP således:

Jeg vil fortælle Danmark, som vi kender det, som jeg kender det. Og så også på en måde ... det er jo lidt ironisk, hvis jeg stiller mig op siger 'Danmark, som vi kender det'. For umiddelbart er jeg ikke den første dansker, man vil tænke på. Så der ligger lidt ironi i, at jeg er en indvander, og nu fortæller jeg om det her Danmark, som folk ikke kender. (Samtale 4.2.2013)

En motivation for Imran er med andre ord at bruge sin musik og sin adgang til et andet publikum til at udbrede kendskabet til det, han kalder "indvandrerdanskerne", og hermed nedbryde fordomme. Han fortæller bl.a. om en oplevelse på natklubben Sukkerbageren i indre København – et sted hvor der, som Imran pointerer, "ikke kommer så mange indvandrere, og det er sådan lidt finere typer" (Samtale 5.3.2014):

Jeg blev booket til at komme ind og spille to numre, og så kom jeg derind og spillede blandt andet "Ren Hygge", og så ... DJ'en lavede noget med, at han skruede ned for nummeret, og så kunne man bare høre, at alle sang med. Og det var ikke sådan nogle typer, som jeg er vokset op sammen med. Det var sådan nogle nordsjællandske typer. Og de kunne teksten. Det var overraskende for mig. Og en fed oplevelse. Man kan se, at det skaber sådan ... for mit vedkommende er det også at være en god ambassadør for indvandrere. Vi kommer, og der er ikke nogen tvivl om, at vi er indvandrere, det kan man høre på sproget og leveringen, men at vi kan komme ud til sådan nogle steder, hvor vi ikke tidligere har været, og at vi kan komme ud til folk, som ikke tidligere har haft nogle forbindelse til indvandrere. Og så ligesom gøre folk glade i bund og grund. Det er en fed fornemmelse. Det er fedt at se og være med til. (Samtale 5.3.2014)

Oplevelser som disse beviser for Imran, ”at musik er noget, der gør det lettere at samle folk med forskellige baggrunde. Fremfor politik for eksempel” (Samtale 5.3.2014), og at musik kan være et ”meget kraftfuldt våben” (Samtale 5.3.2014), som han kan anvende til at ”fortælle lidt om de ting og tanker, jeg har været igennem, og de miljøer, jeg kender, som mange andre ikke kender. Og så på en eller anden måde prøve at vise det for Danmark. Altså for dem der lytter. Og måske kunne være med til at gøre en forskel på den måde” (Samtale 4.2.2013).

Nummeret ”Ren Hygge” er et festnummer i tilbagelænet stil med et melodisk og meget sangbart omkvæd, men fortællingen bag sangen er faktisk baseret på Imrans personlige erfaringer med byture, der enten er endt med afvisninger af diskoteksdørmænd eller med slåskampe. Sangen handler derfor om, at han og hans venner derfor ofte hellere bliver hjemme og laver ”Ren hygge op i huset / Du ved hvordan vi gør det her / Vi laver ren hygge op i huset / Uden for deres rækkevide / Som vi kan li' det”, som omkvædet lyder. I den anden version af nummeret, ”Ren Hygge pt. 2”, hvor også Sivas lægger et vers, tydeliggøres det endvidere, hvordan den hygge, som Imran og Sivas kan lide, er langt fra problemer, sirener, systemer og øjne, der kigger, og ”omgivet af brødre og *benat*⁸⁵ / indvandrere og vores danske *shababs*”.⁸⁶ Her rapper Sivas i en intertekstuel reference til sit eget nummer og album *d.a.u.d.a.*:

Der ikk' problemer her, der ikk' systemer her / Der ikk' noget øje der kan overvåg' os, se nu her
/ Der ikk' noget drama her, der ikk' sirener her / Ren hygge bare dauda (Sivas i ”Ren Hygge pt. 2”, 2013).

Denne bagvedliggende historie gør nummerets status som diskotekshit en smule paradoks. Referencen til ”vores danske *shababs*” i ”Ren Hygge pt. 2” synes yderligere at eksemplificere Imrans ambitioner om gennem en sproglig og musikalske hybriditet, der ikke forsøger at underlægge sig et standarddansk, at vise, at det miljø han færdes i er præget af kulturel og etnisk mangfoldighed og sameksistens.

Et eksempel på et nummer, hvor denne fusion også er meget tydelig, er nummeret ”Dialekt” fra samme album, som er produceret af den dansk-irakisk/kurdiske Kewan. I nummeret leger Imran med et væld af indlånsord fra forskellige minoritetssprog i Danmark i en fortælling om den fusion af kulturer, der finder sted på gaden, og hvordan folk dér er sprogligt ressourcestærke, ”overlegne

⁸⁵ *Benat* betyder ’piger’ på arabisk.

⁸⁶ *Shabab* betyder ’venner’ eller ’gutter’ på arabisk, *s*-endelsen synes at være hentet fra den engelske pluralisform.

med ordlegene”, og derfor ”lægger - den der - dialekt - til systemet”,⁸⁷ som det med stærke betoninger på samtlige stavelser flere gange udtrykkes i nummeret. I nummeret blandes Imrans rap-vokal med en melankolsk-klingende kvindelig vokal, der fremfører en sydindisk melodi, hvorved der udover den sproglige fusion også skabes en musikalsk fusion af kulturer. Interessant nok er den indiske sang, der samples i ”Dialekt”, en sang, som Kewan lang tid før Imran skrev teksten til ”Dialekt” ”faldt over på Spotify. Helt random. Jeg landede i en spilleliste, og så tog jeg det med i studiet”, som Kewan har forklaret (Samtale 19.03.2014). Selvom Imrans mor er fra Indien, og det således synes ’naturligt’, at han bruger musikalske referencer til Indien, var det altså ikke hans ide at sample fra netop denne sang, som han da heller ikke forstår rent sprogligt. Beslutningen om at benytte den indiske sang som en del af lydbilledet skal, ifølge Imran, derfor snarere opfattes som et ønske om at udtrykke den multikulturalisme og kulturelle fusion og globalisering, som han ser finde sted i de miljøer, han færdes:

Personligt kan jeg jo sige, at min mor er inder, og at det derfor er naturligt. Men det viser måske også bare den der multikulturalisme, der er – at jeg for eksempel ikke giver Kewan en stabel med arabiske eller irakiske sange og siger, at han skal lave beats ud af dem. (Samtale 5.3.2014)

En anden væsentlig faktor i den ’anderledes lyd’, som kommer til udtryk i både ”Dialekt” og i begge versioner af ”Ren Hygge”, er Imrans strategiske brug af *slang* og indlånsord, som fx de ovennævnte arabiske ord *shababs* (gutter/venner) og *benat* (pige). Dette er en stil, som er blevet kendetegnende for Imran, og som flere andre rappere, der kan ses som en del af den igangværende rapbølge, benytter sig af – heriblandt ikke mindst den førnævnte Sivas og den lyserøde rapper Gilli, der som Imran forklarer, er ”et eksempel på en person, der er vokset op blandt indvandrere, og som taler dansk ligesom indvandrere” (Samtale 5.3.2014).

Som nævnt i forrige kapitel (kapitel 4) er der ofte blevet argumenteret for, at rappere i konstruktionen af et modstandssprog ”deploy(s) variance and improvisation in order to deform and reposition the rules of “intelligibility” set up by the dominant language” (Potter 1995, 68). Og som Tony Mitchell har påpeget, synes rappere uden for USA derfor at udforske og udnytte hele det lingvistiske repertoire, der er til deres rådighed – dvs. lokale, regionale og sociale dialekter såvel som engelske elementer og minoritetssprog – i konstruktionen af en bestemt form for hiphop-sprog (Mitchell 2000). I forlængelse heraf beskriver musiketnolog Jan Sverre Knudsen i en artikel om den norske multietniske rapgruppe Minoritet1, hvordan rapmusik fungerer som en central arena i promoveringen af sprog som varemærke for den sociale gruppe (Knudsen 2010, 164), og hvordan det at rappe

⁸⁷ Hvorvidt ’systemet’ henviser til musikindustrien eller det danske samfund er uklart.

og synge på et 'blandingssprog' både synes at fungere som en markør af et socialt tilhørsforhold til et (minoritets)fællesskab, og som en social distancering der optrækker grænsen til majoritetskulturen (Knudsen 2010, 162).

Det interessante i Imrans musikalske praksisser – ligesom det gør sig gældende for andre af de rappere, som gør brug af multietnolekt i deres rap – er imidlertid, at de, som Knudsen rigtig nok viser, markerer et socialt (multietnisk eller postetnisk) tilhørsforhold. Imidlertid synes de ikke derved nødvendigvis at distancere sig fra den danske (majoritets)kultur, men snarere at hævde deres særegenhed og andethed som en del af denne – en del af en ”overordnet dansk kultur”, som Imran formulerer det (Samtale 5.3.2014). Han forklarer yderligere:

En ting er at fastholde min identitet som dansker. For vi er jo også danskere. Og alt sådan noget med vores baggrund, det har jo også noget at gøre med dansk kulturhistorie. Når jeg så kommer og laver musik har det altid, hele mit liv, været noget med, at vi skulle tilpasse os. Vi skal lyde lidt mere som majoriteten. Og noget, som jeg tænker meget over, og som nu bærer frugt, det er, at jeg bare holder det ægte med mig selv. Og med min identitet – jeg er hvad jeg er, jeg har altid været det, og jeg vil altid være den. Det er ligesom, at jeg vil gerne vise, at vi er danskere, men på vores egen måde. Ligesom man kan sige at sønderjyder også er det på deres egen måde, med deres egen dialekt, så er vi også danskere på vores måde. Det er det, jeg tænker. Og det tænker jeg, at min musik skal portrættere. Det er ligesom det, der gør mit musik unik i forhold til andet dansk musik. (Samtale 5.3.2014)

Måden, hvorpå rapartister som Imran strategisk performer sproget i deres musik, synes således at kunne opfattes som bevidste kreative tiltag, hvormed de som kunstnere, der ønsker at bryde igennem i den danske musikindustri, kan skille sig ud fra mængden og blive unikke. Som Imran pointerer, synes danskerne ”jo også, at det er sjovt eller interessant på en eller anden måde” (Samtale 5.3.2014). Sådanne multietnolektiske performative praksisser kan i den forstand på den ene side tolkes som en markedsføringsstrategisk eksotificering af det fremmede og det multietniske gadeliv – men også som en kommentar og re-appropriation af Imrans personlige minoritetsstatus i det danske samfund. De bagvedliggende kosmopolitiske ambitioner ved Imrans musikalske praksisser er således at udvide forestillingen om, hvad der i majoritetens øjne opfattes som dansk, fremfor at distancere sig fra – eller indordne sig under – denne. I den forstand er der, som tidligere nævnt, for Imran tale om et ”integrationsprojekt”.

En måde at tydeliggøre disse intentioner er ved at forklare de indlånsord, som han benytter. Dette ses for eksempel på musikvideoen til Imrans YouTube-hit ”Harakat” (2012), hvor der indledes

med en visuel oversættelsesforklaring af det arabiske ord *harakat*.⁸⁸ Imran har forklaret tiltaget således:

Det var fordi, at det lige var gået op for mig, at nogle danskere godt kunne lide det. Og så tænkte jeg, at det kunne være sjovt at lave det som en ordbogsversættelse, hvor jeg også skrev det helt rigtig med prikker imellem. Og lavede en forklaring. Så det var bare for at være lidt mere imødekommende over for de lyttere, som ikke var indvandrere. Der var det også gået op for mig, at nu laver jeg ikke kun musik for mine venner. (Samtale 19.5.2014)

Imran er langt fra den eneste, der har taget sådanne initiativer til at oversætte 'fremmede ord' for de ikke-indviede. Kort efter udgivelsen af Sivas' EP *d.a.u.d.a* (2013) lancerede han også en forklarings- og oversættelses-app til smartphones, hvor folk, der ikke vidste, at fx *parrash Obama* betød 'sorte penge', *para bobler* betød 'økonomisk fremgang' og at *shababs* betød 'venner/gutter', kunne hente hjælp. Ligesom Sivas' debut-EP fik appen også en del omtale i medierne, og i et interview med musikmagasinet *Gaffa* forklarer Sivas, hvordan appen var tænkt som en måde, hvorpå distancen mellem brune og lyserøde unge i Danmark kunne mindskes: "Det har ikke været min mission at ændre det danske sprog, men derimod at gøre sådan, så vi forstår hinanden bedre. Så folk ser den mere humoristiske side af en udlænding og sproget" (Sivas i Møller 2014), som han udtrykker det. I samme artikel beskriver han sproget, der karakteriserer albummet, som et "vennesprog" (Sivas i Møller 2014), dvs. noget man taler, når man er sammen med sine venner, og uddyber:

Efter ep'en er udkommet, er rigtig mange danskere kommet med. Dét, at man har lidt humor blandet ind i det, synes de er sjovt. Det virker ikke så skræmmende, og vi ville jo også gerne væk fra det der 'ham den sure perker, der hele tiden taler om pistoler og gangsterting'. (Sivas i Møller 2014)

Den store opmærksomhed, som det multietnolektiske sprog har fået blandt unge i Danmark – ikke mindst som følge af rappere som Sivas, Imran og Gillis brug – fik i oktober 2014 Tobias Cadin Borup, der står bag Spol Op!-bloggen og har kompileret Ordet på Gaden-albummene, og Ali til at udgive ordbogen *Gade/Dansk Ordbog – en håndbog i ghettodansk* (Borup og Sufi 2014), hvor de havde samlet over 450 ord med mere end 600 oversættelser. Ordbogen blev omtalt i en del trykte medier, og flere sprogforskere udtalte sig om bogen, ligesom Tobias og Ali blev interviewet i diverse radioprogrammer og bl.a. medvirkede i indslag i DR's TV-avisen og Aftenshowet. I forordet markerer forfatterne motivationen for at udarbejde ordbogen:

⁸⁸ "Ha-ra·kat [harakæt] at tage et træk, at røre på sig: Eks.: "Vi laver harakat på dem!""", jf. <http://www.youtube.com/watch?v=NT6-s2kZE3g>

Modsat nogle politikeres ønske om at fastholde det danske sprog i dets klassiske form er vores ønske at udvikle og udbrede sproget – eller måske rettere at verificere og anerkende den sproglige udvikling, der er blevet igangsat af den nye urbane ungdom. En ungdom, der ikke kender til sproglige grænser, som kommunikerer på tværs af kulturelle og etniske skel, som definerer sig på andre parametre end nationalitet, og som forsøger at finde et fælles fodslag, der definerer en ny sproglig fremtid i Danmark. (Borup og Sufi 2014, 5)

Som det kommer til udtryk i ovenstående var den ideologiske bevæggrund for at skrive bogen at medvirke til at fjerne mistanken i forhold til folk, der anvender dette sprog i deres hverdag, og hermed et skridt imod at nærme sig hinanden i samfundet. I kølvandet på udgivelsen talte Tobias og Ali også på flere folkeskoler, gymnasier og andre institutioner om den sproglige såvel som identitetsmæssige udvikling, der finder sted blandt postetniske unge i urbane områder i Danmark.

Når Imran taler om at 'fastholde sin identitet som dansker' eller når Ali og Tobias på bagsiden af *Gade/Dansk Ordbog* fastslår, hvordan bogen er nøglen til "et helt andet dansk end det, du kan slå op i en ordbog" (Borup og Sufi 2014), så anvendes den nationale kategori dermed som en diskursiv ramme, der gør det muligt at artikulere en vision om et alternativt fællesskab, hvor kulturelle og religiøse forskelle ikke opfattes som en trussel, men snarere som en naturlig del af den nationale kultur. I den forstand er måden, hvorpå de søger at skabe social forandring, ikke dekonstruerende, men snarere pragmatisk og transformativ. Pragmatisk i den forstand, at de accepterer de dominerende måder, hvorpå der tales om samfund og solidaritet – transformativ, fordi den ramme, der anvendes, bruges til at artikulere en national identitet, der står i kontrast til andre politisk dominerende og kulturelt ekskluderende ideer om nationen.

Som tidligere nævnt beskriver Etienne Balibar (Balibar 1991), hvordan det sproglige fællesskab er et af de væsentlige elementer i skabelsen af en nations fiktive identitet. I tråd med dette udleder Benedict Anderson i forlængelse af sin teori om forestillede fællesskaber, hvordan sproget – ikke mindst når det udtrykkes i poesi eller kobles sammen med musik – måske mere end noget andet i et samfund tilbyder en form for 'unisonans', der kan forstås som folkets kollektive stemme og dermed en fysisk realisation af det (nationale) forestillede fællesskab (Anderson 1991, 145). Begrebet er interessant, da det netop indeholder brydningen mellem sprog, stemme og musik. Dermed er det velegnet til at forklare og forstå, hvordan deltagelse i – dvs. performancen af eller lytningen til – et bestemt stykke musik kan skabe en oplevelse af et midlertidigt fællesskab, hvor det alene er gennem den 'forestillede lyd', at de deltagende mennesker forbindes (Anderson 1991, 145). Hermed artikulerer og tilbyder musik, som Simon Frith også har pointeret, "the immediate experience of collective identity" (Frith 1996, 121). Ved således bevidst at udvide forståelsen af, hvad det danske

sprog rummer af gloser – og tilmed kobler dette sprog til musikalske udtryk – synes rapperne potentielt at medvirke til at ændre ideen om nuancerne af det sproglige fællesskab, der er en af grundstenene i det nationale forestillede fællesskab.

Affektiv kosmopolitisme

For mig er det noget, der er en naturlig udvikling, og noget der burde være her, noget der burde komme. Det er ligesom en naturlig udvikling af det, der er startet med os indvandrere, ghetto-drengene, gadedrengene. Jeg ser det som en udvikling af dansk kultur. Og det er større end den her rapscene. Det er også vandpibecafeer og shawarma og alt sådan noget madkultur. Og vandpibecafeer som er hyggekultur. Man begynder at se det lidt mere i hvert fald i hovedstæderne – men også andre steder rundt om i Danmark. Og det er fedt at se. Og det er fedt at være med til på musikfronten i hvert fald. [...] Vi prøver ikke at skjule vores kultur. Og det er en ny trend, for det første. Og det er en positiv trend. Det er med til at samle folk under et, under en fællesnævner. (Samtale med Imran 19.5.2014)

Som Imran beskriver i ovenstående – og som jeg også kort berørte i kapitel 4 – opfatter han den udvikling, der har fundet sted på rapscenen som en del af en udvikling af dansk kultur i bredere forstand – en for ham helt naturlig udvikling, som foruden rap og andre musikformer også kan ses i den udvikling, der har fundet sted inden for madkulturen og det, han kalder hyggekulturen. Ifølge Imran kan udbredelsen af hans musik medvirke til en normalisering og hverdagsliggørelse af kulturel forskellighed og kan som sådan være med til at udbrede en åbenhed over for tilstedeværelsen af de Andre i det nationale rum.

Ideen bag Imrans tanker kan ikke alene opfattes som en form for musikalsk kosmopolitisme, men også som en affektiv kosmopolitisme i bredere forstand – en kosmopolitisme, der bygger på den tiltrækning af anderledes og eksotiske produkter og kropskulturer (fx gennem musik, dans og madvarer), der finder sted i forbrugerkulturer. Den affektive kosmopolitisme har således at gøre med fascination af, omgang med og indoptagelse af elementer fra andre kulturer og med det, som man med Said kan kalde den anden, eksotiske, side af Orientalismen (se Koefoed og Simonsen 2010, 205). Kulturteoretikeren Mica Nava har argumenteret for, hvordan netop sådanne forbrugskulturer og de heraf følgende kulturelle forestillinger medvirker til at normalisere kulturel forskellighed og hermed kan ”samle folk under et, under en fællesnævner” (Samtale med Imran 19.5.2014), for at benytte Imrans formulering. Som Nava skriver:

[D]ifference in this new century is no longer very different. In the large conglomerations it is part of mainstream English metropolitan culture: familiar, there on a daily basis, on the high

street, on our menus, on the television, in the playground and the bedroom; a routinised part of cultural practice and social interaction: good and bad. This reconfigured permeable sense of national cultural identity and the *ordinariness* and *domestication* of difference are the distinguishing marks of vernacular cosmopolitanism in urban Britain today. (Nava 2002, 13, kursivering i original)

I sin kritik af, hvordan forbrugerkulturen konstruerer etnicitet som noget eksotisk, påpeger bell hooks imidlertid, hvordan "ethnicity becomes spice, seasoning that can liven up the dull dish that is mainstream white culture" (hooks 1992, 366). Implicit i sammenligningen er, at sorte og brune mennesker ses som krydrede, anderledes og forfriskende indspark til de ellers ordinære, traditionelle og lidt blege vestlige retter – hvilket imidlertid, som hooks pointerer, også gør, at der er fare for, at kulturelle, etniske og raciale forskelle kontinuerligt vil blive kommercialiseret og tilbudt som "new dishes to enhance the white palate – that the Other will be eaten, consumed, and forgotten" (hooks 1992, 380), som hun udtrykker det.

I forlængelse af bell hooks, har Sara Ahmed ligeledes pointeret, hvordan etnicitet i den forstand bliver et krydderi eller en smag. Ved at konstruere den vestlige forbruger, som "one who moves between (eating) places" (Ahmed 2000, 117), påpeger hun, hvordan de former for etnicitet, der kan forbruges og inkorporeres i den enkeltes livsverden, udelukkende er dem, der har en værdi på dette marked:

Difference is valued insofar as it can be incorporated into, not only the nation space, but also the individual body, the body-at-home (this body does not have to leave home to 'eat' difference). By implication, *differences that cannot be assimilated into the nation or body through the process of consumption have no value.* (Ahmed 2000, 117-118, kursivering i original)

Underforstået i Ahmeds argument er her, at det kun er de forskelle, der er "different, but assimilable" (Ahmed 2000, 117), der har værdi, hvorimod de, der ikke umiddelbart kan inkorporeres – eller assimileres – hverken af det enkelte individ eller i det nationale rum, abjektgøres. Med andre ord skal den kulturelle forskel være 'spiselig' for ikke at blive mødt af afvisning. I forhold til at navigere i musikbranchen handler det dermed for de brune rappere om at finde og arbejde med de elementer af andetheden, der kan have værdi inden for det segment af markedet, hvor den enkelte rapper gerne vil befinde sig – om at konstruere det *brand* eller den rapper-identitet, som den enkelte artist mener tilpasser andetheden på den mest hensigtsmæssige måde i forhold til de gældende stereotyper.

Overskridelser af andetgørelsen

At andetgørende processer udelukkende skal forstås som noget, der udføres af en magtfuld majoritet, er blevet kritiseret for at gøre de mennesker, som andetgøres, til objekter i en kolonial interpellation eller subjektiveringsmulighed (se bl.a. Bhatt 2006, Gingrich 2004, Jensen 2011). Således er det også karakteristisk, at selvom de folk, jeg har talt med, ofte udtrykker frustration over, at de ikke kan undslippe kategorierne, så synes andetheden imidlertid også (og måske netop derfor) at være noget, som bevidst sættes i spil og forhandles i de enkelte rappers måde at gøre sig unikke på den arena, hvor de ønsker at opnå synlighed. Når man taler om, hvordan rappere sætter deres andethed i spil i konstruktionen af et unikt image, er der med andre ord tale om en relationel proces, hvor rapperne ud fra en tredjepersonsposition erfarer sig selv som 'anderledes' og herved kan kapitalisere på (dele af) denne andethed.

I forbindelse med at agere i forhold til tredjepersonsbevidstheden taler Sune Qvotrup Jensen om en kapitaliserende agens, der kan sættes i spil i forhold til andetgørende diskurser om brune unge mænd som en form for kapacitet til at handle indenfor såvel som op imod sociale strukturer. Denne form for agens:

[...] relies not on refusing othering discourses per se, but by appropriating (elements of) them in an attempt to imbue the category of the young ethnic minority man with symbolic value. Resistance here takes the form of refusing to be devalued. (Jensen 2011, 66)

Som Jensen dog også anfører, har denne form for kapitalisering en dimension, der drejer sig om reproduktionen af stereotypificeringer og dermed magtdiskurser, og den kan derfor siges at være problematisk for eksempel ud fra bell hooks' kritik af kommercialiseringen af andetheden, som jeg diskuterede ovenfor. Her argumenterer Jensen for et mere komplekst billede:

Othering discourses, even if they are experienced as painful, also open a space for agency. In a paradoxical way, agency as capitalization illustrates the continued relevance of the concept of othering: Thinking in terms of othering allows us to grasp how power structures condition agency and to reflect on how historical symbolic meanings frame the possibilities at hand for negotiating identity. Capitalization has elements of both resistance and reproduction, because it can be interpreted as an attempt to challenge the devaluation of the other, although it does not disrupt the category. (Jensen 2011, 73)

I konteksten af rappers ønske om at opnå synlighed, kan en sådan kapitaliserende agens dermed opfattes som en konkret form for strategi,⁸⁹ der med synlighed og anerkendelse for øje er i stand til

⁸⁹ For en diskussion med udgangspunkt i Sara Ahmeds brug af begrebet *passing*-strategier (Ahmed 2000) i konteksten af raps scenen se (Ringsager 2013).

at trodse andetgørelsen, men som omvendt hele tiden må have for øje, at den er begrænset af diskurserne, og at den så at sige reproducerer andetheden, samtidig med at den forsøger at trodse eller overskride den. Et væsentligt paradoks i diskussionen om brugen af rap som forandringsagent i konteksten af musikbranchen er dermed, hvordan det synes at være gennem stereotypificeringer, at anerkendelsen nås, samtidig med at det, som også Homi Bhabha har pointeret, er ved at gentage stereotyper, at disse vedbliver at være stereotyper (Bhabha 1983; se også, Andreassen 2007, 191).

Den strategiske brug af rapperes synlige andethed i rappernes offentlige selvrepræsentationer indikerer dog (mindst) tre ting. For det første, at en persons synlige andethed er en uundgåelig omstændighed i musikbranchen, ligesom vi har set, at den er det i hverdagslivet for brune unge i Danmark. For det andet, at rappernes erfaringer af andethed er en erfaring af ambivalens, der på den ene side opleves som negativ og blokerende, men som samtidig bevidst bruges til at skabe et unikt brand i en musikindustri, der konstant efterspørger særpræg og nye tendenser. For det tredje, at rapscenen er en scene, hvor politiske magtkampe om repræsentation såvel som kampe om rettigheder, respekt og anerkendelse udkæmpes, og hvor dikotomier som fx dansker-muslim og os-dem forhandles – og hvor selve det musikalske udtryk bliver et redskab, der kan anvendes på forskellige måder.

Og så er spørgsmålet om perkerrap, om den perkerrap, som jeg har gået rundt og været lidt for nærmet over, om den et eller andet sted er mere frigørende end den der conscious rap? For de har gjort noget epokegørende ved musikken og udtryksformen og sproget. Og kan det lade sig gøre at snakke om stoffer, hærværk og bitches, men stadig formå at være mere frigørende, end dem som snakker om Enhedslisten, og hvordan jeg skal læse til eksamen, og hvordan mine forældre havde hårde vilkår? (Samtale med Deniz 2.9.2014)

Den ambivalens, som Deniz udtrykker her, synes at pointere de modsætningsfyldte politiske undertoner, der ligger under den kommercielle rapscene, de forskellige måder som andetheden kan sættes i spil på, samt vigtigheden af *hvordan* andetheden præcist sættes i spil. Samtidig udtrykker Deniz en ambivalens i forhold til, hvordan man i realiteten er med til at ændre opfattelsen af unge brune mænd – om det er gennem en musikalsk konfrontation af fordommene (som det ses hos fx Zaki eller Babak) eller om det er ved delvist at spille med på stereotyperne (som fx Imran og Sivas) og hermed få muligheden for at vise unge, at man kan forbedre vilkårene på egne præmisser.

Hvor dette kapitel har belyst, hvordan rappere forsøger at gøre sig synlige og opnå anerkendelse i musikbranchen, og hvordan de benytter musikken til at skabe et affektivt kosmopolitisk – eller nudansk – fællesskab, der kan medvirke til at redefinere forestillingen om en national identitets 'fiktive etnicitet', vil næste kapitel belyse, hvordan rappere engagerer sig i socialt arbejde, og hvordan

rap her aktiveres som en ressource til at skabe social forandring. Kapitlet vil starte med at belyse forskellige positioner, som mine samtalepartnere indgår alliancer med 'systemet' og bevidst artikulerer sig ind i et medborgerskabsorienteret velfærdsprojekt, men vil herefter primært rette opmærksomheden mod de rappere som engageres i socialt dannende såvel som uddannende arbejde omkring produktionen af rapmusik med marginaliserede unge.

6. Alliancer med 'systemet'

Jeg er kommet i rap, fordi jeg er politisk aktiv. Og det er jeg på grund af mine forældre. Og jeg har kun været politisk aktiv i Danmark, fordi jeg ikke kunne være det på det område, hvor jeg oprindeligt er født. (Samtale med Ali 27.5.2014)

Alis livs- såvel som raphistorie er en sammenfiltrering af flere elementer og geografiske spredninger. Den bevæger sig fra Teheran, hvor han blev født i 1981 af forældre, der var aktive i modstandsbevægelsen Folkets Mujahedin; ad omveje til det kurdiske område af Irak, hvor han sammen med andre, som han selv betegner som "børn af modstandsbevægelsen" (Samtale 27.5.2014) voksede op i et pengeløst kollektiv, mens forældrene kæmpede mod det iranske Khomeini-styre; igen ad omveje til Aarhus, hvor han fra 9-årsalderen boede først hos en dansk-iransk plejefamilie og senere sammen med sin far, der efter Alis mors død meldte sig ud af modstandsbevægelsen og kom til Danmark; til København, hvor han har boet det meste af sit voksenliv (siden 2002), hvor han har uddannet sig til cand.scient. i offentlig administration fra Roskilde Universitet, og hvor han har engageret sig i rapscenen – både som rapper, rapcoach, projektleder, pladeselskabsmand, manager, debattør, skribent og platformsskaber. For Ali handler hans engagement i rapscenen altså ikke kun om at lave musik, men i mindst lige så høj grad om at lave politik. På den måde er rapscenen blevet platform for hans politiske arbejde med at skabe social forandring:

Taktisk har jeg artikulert mig selv ind i velfærdsprojektet som platformsskaber. Og senere har jeg også lavet noget socialt arbejde. Men jeg har altid fungeret som musikarbejder, som koordinator og inspirator for at lave social forandring. Jeg var ikke selv pædagog eller sådan. Men musikprojektet, hele Rap Moves-projektet,⁹⁰ er artikulert ind i en velfærdsstatlig måde at tænke på. Helt bevidst for at kunne komme ind og kunne lave projekter. Mest af alt er det udadtil. Det er de signaler vi sender om, at vi hjælper. At vi hjælper andre med at skabe muligheder. (Samtale 27.5.2014)

⁹⁰ Rap Moves var i en årrække Alis platform for hans musikalsk arbejde og fungerede både som et socialt projekt, et pladeselskab og en rapgruppe.

Som Ali udtrykker det i ovenstående, har han altså bevidst artikuleret sig selv og sit politiske projekt om at skabe social forandring gennem sin musik ind i det felt, han betegner som ”velfærdsprojektet”. I den forstand indgår han ikke alene samarbejder med folk i musikbranchen som fx pladeselskabet Sony Music og hiphopbloggen Spol Op!, men også med integrationspolitiske og medborgerskabsorienterede offentlige projekter i udarbejdelsen af projekter, der gennem brugen af rap på forskellig vis kan medvirke til at skabe social forandring. For som han udtrykker det: ”Det handler om at spille *ball*, det handler om alliancer” (Samtale 8.6.2012).

For Ali har dette ført til en lang række samarbejder med forskellige integrations- og medborgerskabsorienterede instanser. For eksempel var Ali, da jeg mødte ham, ansat som ’huskunstner’ hos Center for Kunst og Interkultur (CKI), der havde bevilget 75.000 kroner til, at han kunne lede det samfundskritiske kunstprojekt Hip Hop Dialog, der i 2009-2010 kørte som en del af Rap Moves. Projektet, der havde en eksplicit interkulturel og integrationsorienteret vinkel, var opdelt i to dele. Den ene del gik ud på at bringe en række artister sammen for at lave et album med titlen *Patologien*. Som titlen indikerer, skulle albummet udformes som en journal, hvor hver sang repræsenterede en ’samfundssygdom’, hvortil der søgtes en diagnose. Den anden del handlede om at bruge den musik, der blev produceret på projektet til at skabe dialog med andre unge ved at sætte samfundskritikken på albummet til debat i forskellige fora. Ligeledes skrev og medvirkede Ali i 2011 i det danse- og rapbaserede teaterstykke *Bær dit ansigt*, som var en del af den landsdækkende kampagne *Dit Liv. Dine Muligheder*, som blev udført på opdrag fra Ministeriet for Flygtninge, Indvandrere og Integration. Kampagnens overordnede formål var at reducere omfanget af social kontrol og æresrelaterede konflikter i familier med minoritetsbaggrund og at sætte en holdningsændring i gang blandt forældre og unge. Og i 2013 lavede han flashmob-rapnummeret ”Livet er forskelligt” til kampagnen *Et spørgsmål om ære*, der – som det også var gældende for *Dit Liv. Dine Muligheder* – var en del af en bredere national strategi mod æresrelaterede konflikter.⁹¹ Strategien adresserede unge minoritetsdanskere og havde til formål at forebygge og modvirke social kontrol og æresrelaterede konflikter og informere de unge om deres rettigheder som borger i Danmark.

Foruden sådanne kunstnerisk formidlende engagementer fungerer Ali ofte som rapcoach, der i konteksten af forskellige sociale projekter skal vejlede og coache unge, som ønsker at starte med at rappe i en blanding af, hvad man kunne beskrive som musikalsk uddannelse og samfundsmæssig

⁹¹ En beskrivelse af denne nationale strategi mod æresrelaterede konflikter kan findes på Ministeriet for Børn, Ligestilling, Integration og Sociale Forholds hjemmeside, jf. <http://sm.dk/arbejdsmrader/integration/aeresrelaterede-konflikter/aeresrelaterede-konflikter> (besøgt 19.11.2014).

dannelse. Ved at sammenkæde tanker om antidiskrimination og det han betegner ”real rap”⁹² (Samtale 27.5.2014), har Ali således strategisk artikulere en position, hvorfra fortællinger, der handler om at give folk mulighed for at komme til udtryk, kan kædes sammen med et nytteperspektiv på større samfundsmæssige problematikker: ”Sådan har jeg fulgt en politisk karriere igennem kulturlivet. Min motivation er politisk, selvom platformen er kultur” (Samtale 27.5.2014).

Alliancer mellem musikalsk og politisk aktivisme

Ifølge John Street indeholder de alliancer, der skabes mellem politisk og kulturel aktivisme en form for ’kapitaludveksling’ i bourdieusk forstand (Street 2012, 55). Street baserer sin pointe på sociologen Christian Lahusens studie (Lahusen 1996) af popmusikers promovning af Amnesty Internationals kampagne fra 1988, *Human Rights Now!*, hvor Lahusen belyser, hvordan der i alliancen mellem de engagerede musikere og kampagnen skete en form for kapitaludveksling, som i bourdieusk forstand indbefattede en bytning af økonomisk (hvem betaler regningen?) og kulturel (hvem formidler budskabet?) såvel som social (hvem kender hvem?) og symbolsk (hvem lyttes der til?) kapital (Lahusen 1996). En vigtig pointe i dette bourdieuske perspektiv er naturligvis, at ’kursen’ på den økonomiske kapital er relativt lav over for de øvrige kapitalformer, og at denne vekselrate derfor delvist kompenserer for den magtasymmetri, der er mellem brune rappere (i besiddelse af relativt høj kulturel, social og symbolsk kapital) og ’systemet’ (i besiddelse af økonomisk kapital).

Overført til min felt er pointen med andre ord, at i alliancen mellem brune rappere og ’systemet’ har begge parter noget, som den anden part ønsker. De politiske parter og ”velfærdsprojektet”, som Ali kalder det, har fx økonomiske midler til at realisere projekter. Samtidig udgør de et politisk netværk, der laver arrangementer, hvor rapperne fx kan optræde, eller hvor der på forskellig vis skabes kreative lønnede stillinger. Omvendt har rapperne kontakt til og status i de målgrupper, som ’systemet’ ønsker at nå ud til.

Som Alenka Barber-Kersovan har argumenteret for, så opfattes musikere ofte som værende i besiddelse af en liminal position i samfundet, der bevirker, at de kan fungere som rollemodeller og meningsdannere i forhold til kulturelle oversættelser og fortolkninger, hvorfra ikke alene musikalske sympatier eller antipatier, men også normer, værdier og politisk artikulerede holdninger kan forplante sig (Barber-Kersovan 2004, 6). Og da vi, som berørt i kapitel 4, har set, hvordan rap og

⁹² Ali henviser her til rap, der er sig den førømtalte *realness* i hiphoppens autenticitetsdiskurs bevidst, og som i forlængelse af hiphoppens historiske rødder blandt udsatte unge i The Bronx, arbejder ud fra ideer om *empowerment* m.v.

hiphop på mange måder fungerer som et diasporisk identifikationsrum for brune unge, kan de brune rappere, der engageres i den velfærdsorienterede sektor, fungere som en slags diplomater, der, i kraft af de kapitalformer som deres liminale position giver dem, er i stand til at mediere mellem brune unge og 'systemet'. At engagere en brun rapper i den politiske eller velfærdsorienterede sektor er med andre ord ikke alene et produkt af disse rappers personlige engagement eller deres personlige biografi og historie, men i høj grad også et produkt af deres netværk og deres position som rollemodeller og meningsdannere i et givent miljø. Rappers engagement i den integrations- og medborgerskabsorienterede sektor kan dermed ikke kun tilskrives deres personlige, sociale og politiske engagement, men må også forstås både på baggrund af den økonomiske kapital, de får igen, og de politiske netværk, som de kommer til at indgå i. Omvendt kan man, som John Street har pointeret, sige, at en musikers politiske engagement også får sit liv fra de politiske bevægelser og organisationer, der behøver, hvad musikeren har at tilbyde. Det er, som Street påpeger, ikke kun musikere personlige historie, der politiserer en musiker – det er samtidig noget der sker gennem de politiske processer (Street 2012, 53). Sagt med andre ord er det dermed ikke udelukkende tilstedeværelse af kapitalformerne og den enkelte musikers engagement, men netop udvekslingen af kapitalformer mellem musiker og 'system', der er af afgørende betydning for alliancen musik-politik. At rappere engagerer sig i 'velfærdsprojektet' skal altså både opfattes som en mulighed for at skabe social forandring og realisere allerede planlagte projekter, men også som noget, der gør det muligt for rapperne at gøre deres musik til et levebrød ved bevidst at artikulere sig i forhold til den gældende politiske diskurs. Som Zaki, der i starten af sin rapper-karriere ikke som sådan var engageret i integrationsrelateret arbejde, men i højere grad figurerede i rap- og musikmiljøerne, har forklaret: "Jeg røg ud af det og ind i det andet. Det gør også, at jeg kan leve af det" (Samtale 18.6.2012).

Som produceren Amir, der var initiativtager til det sociale projekt BazarMusicShop, hvor jeg selv som nævnt har været ansat som sanglærer, bl.a. har forklaret, så mener han, at "integrationsbranchen begyndte at blive til en industri omkring 2005-6-stykker. Anden gang Fogh [Rasmussen] blev valgt [som statsminister], det var der, at der rigtig gik *business* i integration" (Samtale 7.6.2012). I den forstand kan velfærdsstatens engagement af rappere i integrationsrelateret arbejde forstås i konteksten af de 'sikkerhedsliggørende' integrationspolitiske indsatser, der på baggrund af en stigende frygt for kriminalisering og radikalisering af synlige minoriteter i det danske samfund,

blev iværksat i løbet af 2000-tallet (se side 57) – integrationspolitiske indsatser, der samtidig har medvirket i professionaliseringen af det Amir her refererer til som ”integrationsbranchen”.⁹³

Dette kapitel vil rette opmærksomheden mod rappernes engagement i den medborgerskabs- og integrationsorienterede offentligt sektor, og hvordan rap her aktiveres som en agent til at skabe social forandring. Som det blev vist i den indledende fortælling om Alis alliancer, finder dette engagement sted i mange forskellige regi – lige fra kunstneriske og kreative processer i udarbejdelsen af teaterforestillinger eller albums med det formål at skabe dialog til at skabe det, man kunne betegne som soundtracks, der formidler en kampagne eller en bestemt politisk organisations budskab til den ønskede målgruppe.

I sådanne kreative samarbejder synes den kunstneriske frihed at variere fra projekt til projekt. Hvor Ali for eksempel havde fået frie tøjler til at udføre den førnævnte teaterforestilling *Bær dit ansigt* og de dertilhørende numre, oplevede han, at der i udarbejdelsen af flashmob-rappen ”Livet er forskelligt” var klare retningslinjer for, hvad der skulle kommunikeres, og hvad der ikke skulle kommunikeres. Det blev i sidstnævnte tilfælde forventet, at han fungerede som talerør for kampagnens budskab uden selv at have indflydelse på, hvordan han mente, dette bedst blev kommunikeret til kampagnens målgruppe. I den konkrete situation blev han bevidst om, at han i samarbejdet med ministeriet befandt sig i en position, hvor han risikerede, at hans lyttere og fans – og de unge rappere, der i konteksten af hans sociale arbejde opfattede ham som en rollemodel – kunne få den opfattelse, at han var blevet ’systemets talerør’ eller som han selv udtrykker det, ”bare var en eller anden politiker ... for jeg tog det jo som et job” (Samtale 23.1.2014). Som rapperen Babak i tråd med dette har forklaret, vil kampagner, der engagerer rappere til at skrive et nummer, ofte blot ”have nogle ord, der skal rime. Og så skal det siges på en fed måde. De vil ikke have dine ord. De vil have deres egne ord i din stemme, skrevet af dig” (Samtale 4.2.2014).

Lahusen har i denne forbindelse peget på, hvordan politiske kampagner og bevægelser, der indgår alliancer med popmusikere, ”have to make sure that their efforts do not conflict with other arenas, where the value of this capital can be questioned and devalued as soon as the legitimacy of popular music, its ’show-business’, stars and discourses is questioned” (Lahusen 1996, 124). Omvendt kan det i konteksten af min feltforskning også påpeges, at rappere, der indgår alliancer med det politiske system ligeledes udsætter sig selv for den risiko at miste troværdighed og respekt

⁹³ Som sådan kan ”integrationsbranchen” også forstås som en meget konkret udmøntning af det såkaldte armslængdeprincip, hvor politisk udstukne målsætninger og rammer forvaltes både gennem styrelser og ikke-statslige organisationer, som udover at have kontakten til de netværk, der formulerer de konkrete projekter også har ansvaret for og den nødvendige ekspertise til at vurdere projekterne inden for disse rammer.

blandt deres fans og lyttere, når de gør sig selv til repræsentanter for et politisk system, hvis politikker mange brune unge opfatter som værende andetgørende.

Hvor disse indledende beskrivelser kan ses som eksempler på mere overordnede problematikker i forhold til samarbejder med 'systemet', har de forskellige rappers engagement som rapcoaches i socialt arbejde med marginaliserede unge imidlertid været det mest gennemgående i min feltforskning. Her har jeg haft mere eller mindre intens kontakt med rappere og projektledere i København, Odense og Aarhus, der på forskellig vis har været engageret i socialt arbejde med unge omkring produktionen af rap og hiphopmusik. Resten af dette kapitel vil rette opmærksomheden mod rappers engagement i sådanne sociale medborgerskabsorienterede projekter, der har til formål at motivere unge fra udsatte miljøer til at rappe og hermed bruge identiteten som rapper på en positiv og konstruktiv måde. Kapitlet vil munde ud i en diskussion af, hvilke betydninger det har, at rap i udstrakt grad anses som formålstjenestelig og som en ressource, der derfor kan anvendes i en integrationspolitisk sammenhæng til at nå ud til brune unge.

Rappers engagement i socialt arbejde

Som tidligere nævnt var et af mine udgangspunkter for at formulere dette forskningsprojekt, at jeg i 2009 var ansat som sanglærer på BazarMusicShop. På deres hjemmeside finder man blandt andet disse beskrivelser:

BazarMusicShop er en musikforening, en musikskole, en kulturfabrik, et pladeselskabet, et inklusion og mangfoldigheds projekt i ét. BazarMusicShop er en non-profit organisation, der primært arbejder på at skabe positive succesoplevelser for unge og initiere og afholde kulturaktiviteter for beboerne i specielt udsatte områder. BazarMusicShop giver unge mulighed for at udvikle sig musikalsk uanset bopæl, økonomi og baggrund [...] BazarMusicShop er blandt de allerførste aktører i den stærkt voksende hiphop-bevægelse, vi den seneste tid har oplevet. En bevægelse vi især har oplevet blandt unge med en anden etnisk baggrund i de nordiske hovedstæder. BazarMusicShop er det første projekt i København, som arbejder struktureret med talentudvikling, nye undervisningsmodeller og inklusion af unge fra hårdt belastede boligområder. BazarMusicShop er et pionereprojekt og er til stor inspiration for hele København. (BazarMusicShops hjemmeside, Om os)⁹⁴

Formålet er, at skabe positive succesoplevelser og støtte den musikalske udvikling. Foreningen skal fungere som et vigtigt talerør, der er gesandt for de unges budskaber. (BazarMusicShops hjemmeside, Mål og vision)⁹⁵

⁹⁴ Jf. <http://www.bazarmusicshop.mono.net/om-os>, besøgt 1.4.2015.

⁹⁵ Jf. <http://www.bazarmusicshop.mono.net/ml-og-vision>, besøgt 1.4.2015.

Projektet, der startede i 2006 og i dag er afsluttet, er et eksempel på, hvordan rap og hiphop i løbet af 2000-tallet i stigende grad er blevet aktiveret som tiltag i socialt integrationsrelateret arbejde med marginaliserede unge – et arbejde, som støttes økonomisk af offentlige instanser som ministerier, kommuner og lokale byråd såvel som private organisationer og fonde.

I Danmark har denne form for institutionaliseret brug af rapmusik som en fritidsaktivitet, lokalt baseret i udsatte boligområder, været stigende siden midten af 2000-tallet. Ledet af veluddannede og socioøkonomisk velbemidlede rappere eller producere – til tider i samarbejde med socialpædagoger eller andre folk, der arbejder med integration – varierer dette arbejde fra at være enmandsarbejde i små lokale studier, sommetider tilknyttet lokale ungdomsklubber, til at være større foreninger med egne faciliteter og flere ansatte.⁹⁶ Generelt synes *empowerment* at være den dominerende diskurs. Men hvor nogle projekter forbinder *empowerment* til emner som selvværd, selvrespekt og individualiseret optimisme, stiller andre *empowerment* på linje med mere etablerede praksisser omkring politisk kommunikation og ideer om fællesskabsorganisering.

Også i dansk forskning er der blevet argumenteret for, hvordan rap og hiphop fungerer som velgennede socialpædagogiske redskaber i skabelsen af positiv dialog med og kontakt til marginaliserede unge – ikke mindst unge, der karakteriseres ved ekspressive maskulinitetsformer og gadelivsstil, som har droppet skolen, job og klub og tilbringer det meste af tiden sammen med vennerne på gaden og andre offentlige steder, hvor de, som sociologerne Sune Qvotrup Jensen og Kirsten Hviid beskriver det ”med en højroset, til tider provokerende og aggressiv, adfærd udfordrer hinanden eller andre” (Jensen og Hviid 2003, 23). I denne sammenhæng er det også blevet fremført, hvordan rap og hiphop kan fungere som noget ’fælles tredje’, dvs. en aktivitet som de unge og medarbejderne kan have et fællesskab omkring, uden at aktiviteten direkte fokuserer på de unges problemer (se bl.a. Elkjær og Holm 2013).

Brugen af rapmusik som et socialt redskab i hvad Murray Forman har betegnet som ”Hood Work” (Forman 2013, 245), der finder sted rundt om uddannelsesmæssige og pro-sociale budskaber for marginaliserede unge, er på mange måder et eksempel på den mobiliserede aktivisme og fællesskabsorganisering, der har været nøglekomponenter i hiphop-kulturen siden den blev placeret på landkortet på gaderne i New York i 1970’erne, og som stadig gør sig gældende i bestemte hiphopkredse verden over.⁹⁷ Som jeg berørte i kapitel 4 synes mobiliseringen af hiphop som en social be-

⁹⁶ Se bilag 2 for en oversigt over projekter.

⁹⁷ Jeg fokuserer her på brugen af rapmusik i socialt arbejde med unge i deres fritid. Rap og hiphop er imidlertid også i stigende grad blevet aktiveret som en del af folkeskoler og gymnasiers læringsplaner i det der henvises til som ’Hip Hop Based Education’ (HHBE) (se bl.a. Hill 2009, Petchauer 2009) i danske skoler.

vægelse og som mobiliserende redskab for undertrykte og marginaliserede grupper ofte at markere sig i opposition til den kommercialiserede del af rapscenen og dens raciale og kønsstereotypiske fremstillinger. Disse stridigheder gennemsyrrer også arbejdet med rapmusik i sociale projekter, hvor den del af hiphopkulturen, der drives af socialt engagerede mennesker, ofte mener at musikbranchen har kompromitteret hiphoppens idealer – hvilket ikke alene er skidt for hiphopkulturen men også har en dårlig indflydelse på unge, der lytter til musikken – hvorfor de engagerer sig i kampen for at fastholde de sociale transformative kræfter og politiske agenturer, der findes i forestillingen om hiphoppen som kulturel form (Forman 2013, 252-253, Porfilio og Viola 2012, 5-6). Som Amir har forklaret, var for eksempel Marwan det store forbillede for mange af de unge, som startede på BazarMusicShop, da den åbnede samme år som Marwans *P.E.R.K.E.R.* udkom:

Det eneste de snakkede om, det var at skyde, 'nu skal vi skyde, nu skal vi ha' nogle våben', og så gik de med Marwan hængende i det ene øre: 'Nu skal vi være perker, perker, perker', 'selvgjort velgjort', 'perker, perker'. Så det var også et grimt billede. Marwan blev lige pludselig rollemodel for en generation af forvirrede små unger, der ikke ved, hvad de skal gøre. (Samtale 7.6.2012)

Amirs bekymring over, hvordan Marwans stereotypificering af den kriminelle perker kunne påvirke de unge negativt, findes også hos Babak, der i sit arbejde som rapcoach tit oplever, at unge udlever en identitet som, det han kalder, "gangster" gennem den musik de lytter til – for eksempel ved at referere til sig selv ved at sætte G bagved sit navn; "Ahmed G, Muhammed G, Abdi G, Ali G", som han illustrerende eksemplificerer, og uddyber:

Nogle af de ideer, de render rundt med, og den identitet de har, den er opstået ud af såkaldte rapkulturer med at 'jeg er hård, vi skyder i ghettoer, og 50Cent-lyrik' og sådan noget, ikk? Ikke fordi at når 50Cent han siger det, så gør jeg det. Men den musik man lytter til, og det man identificerer sig med, så skaber det en eller anden form for ramme om ens liv, ikk? (Samtale 8.7.2010)

De rappere, der engagerer sig i socialt arbejde, er således af den klare opfattelse, at den kommercielle gangsta-rap fremført fra en position som 'nigga' eller 'perker' og dens voldelige semantik har en negativ indflydelse på de unge både som lyttere og som producenter. Som Ali forklarer er hans erfaringer nemlig, at sådan musik i høj grad defineres af en "hold ud-tematik", der fortolket i konteksten af disse unges personlige erfaringer af at leve "i et samfund, hvor man føler, at ens identitet og ens hudfarve ikke er ønsket" (Samtale 21.12.2010). Sådanne musikalske udtryk kan medvirke til at intensivere følelsen af, "at de jo bare holder ud, at de kæmper hver dag, og de skal bare passe på at undgå at blive revet med ned af alle de problemer" (Samtale 21.12.2010).

For de rappere, producere og andre folk, jeg har talt med, der med udgangspunkt i produktionen af rap og hiphopmusik engagerer sig i socialt arbejde, er rap og hiphop således ikke alene kunstneriske og kreative udtryk, men også praksisser, der ligger til grund for og muliggør en artikulation af kollektive politiske handlemuligheder. Flere af de rapcoaches, jeg har talt med, har i beskrivelserne af deres motivation for at lave det arbejde, de gør, også refereret til historier fra deres egen ungdom, hvor de ville have ønsket, at mulighederne for at lave musik havde været større, og hvor flere har betonet, hvordan musik for dem blev redningen fra en ellers nærtliggende kriminel løbebane. Ligeledes har flere rapcoaches peget på de unges problemer, som noget de selv har kunnet spejle sig i. Mange af projekterne er således i høj grad funderet på en identifikation og et fælles sæt af erfaringer mellem de unge og rapcoachene – og hermed på, at det er ”perkere der gør noget for perkere”, som Ali har udtrykt det (Feltnoter 7.7.2010). Rapprojekter er med andre ord langt hen ad vejen drevet af filantropiske, socialt bevidste rappere, der ønsker at give empowerment til de unge deltagere. Som Babak udtrykker det:

Det der er vigtigt – og det er grunden til, at man skal give det penge – det er fordi, at det giver *empowerment*. Ikke fordi, at det er dygtige musikere. Det kan godt være, at der kommer et band eller to ud. Men det giver folk en succesoplevelse, ikk? ... i livet. Det giver folk en identitet. I stedet for at ’jeg er ham psykopaten, der kan slå hårdest’, så er ’jeg ham, der kan slå hårdest på mikrofonen, eller så er jeg ham, der er god til at rime, eller så vil jeg gerne være ham, der er godt til at beatboxe, eller lave beats eller synge eller ... hvad det nu er, ikk? Det giver nogle mennesker, der på et eller andet sted ikke er andet end fucking perkere en anden tilgang til livet, at sige ’jeg er også en rapper’ måske. Og ’jeg er ham, der er god til at lave det’. Og det er også derfor, jeg selv rappede. (Samtale 8.7.2010)

Anvendelsen af rap i socialt arbejde kan imidlertid også anskues i konteksten af begrebet ’dannelses’. Som Richard Jenkins har påpeget har dannelse en del lighedstræk med det tyske *Bildung*, men fik under den sociale bevægelse for folkeoplysning, der fandt sted i det nittende århundredes Danmark en anden mindre elitær orientering som del af en selvbevidst, universalistisk tilgang til en helhedsorienteret formning af krop og bevidsthed (Jenkins 2014, 337 note 7; se også, Korsgaard 2004, 333-347). Det er denne form for folkeoplysning, vi kender som grundtvigianismen, og som blandt andet ligger til grund for de danske folkehøjsskoler. Som Jenkins forklarer, tilskyndede folkeoplysning at almindelige mennesker – folket – skulle uddannes, de skulle ligeledes gennem diskussion og selvlæring lære *sammen* med hinanden. Ligeledes var der oprindeligt tale om en form for uddannelse, der var uafhængig af staten (Jenkins 2014, 46).

Johan Söderman har ud fra en svensk kontekst peget på, hvordan der er visse paralleller mellem måden at give *empowerment* og frivillig og uformel undervisning/opdragelse til marginaliserede

mørke (svenske) unge gennem hiphop og rapmusik og den gamle skandinaviske uformelle folkeoplysning, der blev implementeret for at give *empowerment* og uddannelse til arbejderklassen (Söderman 2011).⁹⁸ Fra begyndelsen har folkeoplysning været dobbeltsidig. Som Söderman argumenterer for, har folkeoplysning på den ene side promoveret opfattelser om at folk kan opnå frigørelse og empowerment gennem uddannelse. I den forstand kan folkeoplysning betragtes som et radikalt uddannelsesmæssigt ideal, der søger at give magt og empowerment til folket gennem dets eget engagement og gennem dets investering i uddannelse og samfundsmæssige debatter med den overordnede hensigt at ændre samfundet. På den anden side er folkeoplysning, som Söderman pointerer, også blevet anvendt til at danne og disciplinere folk. På den måde kan folkeoplysning opfattes som et elitært (ud)dannelsesideal, hvor 'folket' anskues i et topstyret perspektiv, og hvor det overordnede formål handler om at tæmme og disciplinere de 'vilde' (arbejderklasse-)folk. Med et begreb fra Pierre Bourdieu hævder Söderman, at en vis grad af symbolsk vold derfor altid vil være tilstede, selvom forudsætningen for de uddannelsesmæssige anliggender er demokratiske idealer og intentioner (Söderman 2011, 215). En sådan sammenfiltrering af (musikalsk) uddannelse og (social) dannelse, af *empowerment* og holdningsudvikling, af frigørelse og disciplinering/regulering synes i høj grad også at karakterisere brugen af rap i de former for socialt arbejde, som jeg i løbet af min feltforskning har stiftet bekendtskab med.

Sådanne former for institutionalisering af rap og hiphop kan, som Murray Forman i en amerikansk kontekst også har pointeret, imidlertid også opfattes som instrumentaliserede – ”engineered, mobilised and acted upon” (Forman 2013, 254) – og hermed “integrated into a larger management technology that is structured to manifest particular kinds of citizenship” (Forman 2013, 254). I denne opfattelse synes den 'dannelse', der finder sted gennem brugen af rap i socialt arbejde, i højere grad at blive betragtet gennem begrebet 'social teknologi' forstået ud fra ud fra Michel Foucaults teorier om de mekanismer, hvorigennem magt udfolder sig i praksis, og hvor en teknologi kan opfattes som “brugen af en teknik med et rationale, en mening og et formål” (Jensen 2005, 43). Ifølge Foucault er alle former for teknologier – fra disciplinære teknologier i skole- og straffesystemet til bekendelsesteknologier i psykoterapien – som udgangspunkt sociale (Foucault 1988, 18; se også, Jöncke, Svendsen og Whyte 2004, 403, Rose, O'Malley og Valverde 2006, 85). En lysregulering i trafikken er således en (naturvidenskabelig) teknik, som bliver en social teknologi, når den bruges til at regulere trafikanternes adfærd (se Jensen 2005, 43, Moos 2007, 9). I samme terminologi kan

⁹⁸ Folkeoplysning har været økonomisk statsstøttet af den danske regering siden 1920'erne og er stadig udbredt i skandinaviske lande. Den danske Folkeoplysningslov blev fornyet sidste gang i 2011.

man tale om, at det at rappe og skrive raptekster er en teknik, der bliver en social teknologi, når den bruges i socialt arbejde. Hvor lysreguleringen har til formål at regulere trafikanterne ved at *tilskynde* til en specifik adfærd, nemlig at køre mere sikkert i trafikken, er det dog bemærkelsesværdigt at brugen af rap som social teknologi, tilsyneladende har det primære formål at *mindske* specifikke former for adfærd – de højrøstede og ”til tider provokerende og aggressiv[e]” (Jensen and Hviid 2003, 23) – og først sekundært sigter mod fx at forsøge at påvirke dem med det formål at skabe bestemte former for demokratiske medborgere.

Ifølge antropologerne Steffen Jöncke, Mette Nordahl Svendsen og Susan Reymond Whyte handler sociale teknologier også om, at ”nogen vil noget med nogen” (Jöncke, Svendsen og Whyte 2004, 390) gennem en udfoldelse af en teknologi – eller en praktisk kunst – der sigter mod at skabe bestemte ændringer. Som de forklarer, kan sociale teknologier defineres ud fra tre karakteristika: For det første at den sociale teknologi rummer et magtsprog, der muliggør og fremmer bestemte handlinger og forståelser, mens andre forekommer irrelevante og umulige; for det andet at sociale teknologier indlejrer muligheder og ideer i social interaktion og handling; og for det tredje at sociale teknologier er ”moralsk befæstede” (Jöncke, Svendsen og Whyte 2004, 391) i den forstand, at de udøver magt ved at blive opfattet som passende i relation til centrale værdier fremfor deres reelle effektivitet (Jöncke, Svendsen og Whyte 2004, 394). I den forstand definerer en social teknologi på en og samme tid et problem, problembærerne og problemløserne og indeholder samtidig altid et implicit moralsk rationale om, hvad der er ’rigtigt’ at gøre samt løfter om, hvad man som individ kan opnå ved at vælge at handle i overensstemmelse med løsningsmodellen (Jöncke, Svendsen og Whyte 2004, 394, Rose 2010, 52). Forholdet mellem den rapper, der fungerer som den udøvende rapcoach, og den unge rapper, der modtager hjælp til at skrive sin rap, er således langt fra magtneutralt, men rummer magtformer og magtsprog, der muliggør og fremmer bestemte handlinger og forståelser (Jöncke, Svendsen og Whyte 2004, 389).

I forlængelse heraf har Leif Moos påpeget, hvordan de sociale teknologier, der bringes ind i et givent socialt rum eller praksisfelt fra fx det folkeoplysende integrations- og medborgerskabsorienterede politiske felt ofte beskrives som ’naturlige’ eller ’neutrale’ redskaber som praktikerne kan bruge. Netop denne forestilling om det ’naturlige’ medvirker hermed til at gøre sociale teknologier til ”powerful but silenced forms of power” (Moos 2009, 87). At rap fremstilles som en allerede eksisterende og dermed ’naturlig’ del af de unges kultur og tilværelse (hvilket den ofte også er, jf. kapitel 4), gør derfor rap egnet som redskab til at påvirke og regulere brune unge. Sociale teknologier kan således forstås i forlængelse af et kontinuum mellem hiphopaktivisme og folkeoplysning,

som konkrete løsningsmodeller, der institutionelt søges implementeret i samfundet på baggrund af nogle socialt og kulturelt definerede præmisser for, hvad problemet (der skal løses) er.

Flere af de rapcoaches jeg har talt med, artikulere sig helt bevidst ind i dette samfundsprojekt som en løsningsmodel på den førnævnte stigende bekymring for kriminalisering og radikalering af brune unge. Som Ali har udtrykt det:

Der er en diskurs med, at grunden til at unge render rundt og laver ballede er, fordi de ikke har noget at lave. Det er sådan – problemidentifikation. Og de løsninger, der er: De har ikke noget at lave og de bruger ikke de eksisterende tilbud, så lad os give dem nogle nye tilbud. Og fordi rap er en del af deres kultur, og at de folk der praktiserer det – som er folk, der gerne vil lave projekterne – argumenterer for det sådan, så bliver det en løsning. (Samtale 21.12.2010)

Med udgangspunkt i denne 'problemløsningsmodel' har Ali arbejdet på at fungere som leverandør af dette arbejde med at engagere unge i et struktureret forløb omkring produktionen af rap og hermed "bruge den struktur til at have noget afsmittende effekt på deres hverdag" (Samtale 21.12.2010). Ved, som Ali også nævner, at belyse at "rap er en del af deres [problembærernes] kultur" og derfor er et brugbart redskab i løsningen af disse problemer, medvirker de forskellige rapcoaches og projektfolk, der udøver den sociale teknologi altså til at opretholde selv samme ide om, at rap er 'løsningen' – og hermed til at den medborgerskabsorienterede sektor er villig til at støtte sådanne teknologier økonomisk. Men som Erkan i tråd med Alis ovenstående pointe påpeger, er det jo ikke fordi de i realiteten *ved*, at rap er løsningen på de samfundsmæssige problemer:

Det er ved at gå op for kommuner og forvaltninger, at det [undervisning i rap] virker. De hører fra de institutioner, at det fx samler mange unge og det holder dem væk fra gader og stræder. Der er noget kriminalpræventivt i det, fordi det er det, de har fået fortalt – af for eksempel sådan en som mig. 'Det er godt, at de kommer her, for så får de deres frustrationer ud på en anden måde, og så går de ikke ud og brænder biler af.' Men det er jo ikke fordi, vi ved det. Det er teorien. (Samtale 27.6.2013)

Som det fremgår af både Alis og Erkans udtalelser, er rapcoache således i høj grad med til at manifestere, at rap er løsningen og, som Erkan udtrykker det, kan fungere "kriminalpræventivt". En forudsætning for at rapmusik kan fungere som social teknologi bliver dermed den mellemposition som rapcoache indtager, hvor de samtidig med at de skal være regulerende overfor de unge også skal opretholde deres position som rollemodel i forhold til grupper af unge, der netop ofte opfatter 'systemet' som intervenierende og regulerende. Den magtudøvelse, der finder sted, skal nemlig fremstå både som effektiv i forhold til bevillingsgiverne samtidig med at den skal fremstå som magtneutral eller 'naturlig' over for de unge deltagere. I forlængelse af Murray Forman, der har påpeget, hvordan rapcoaches er positioneret i "an unenviable position, working via hip-hop's

unique practices to redress social ills and revise systemic barriers to urban youth progress” (Forman 2013, 55), kan man således også tilføje, at det samtidig er en magtfuld position, hvor rapcoachene ud fra deres egne skøn, og på baggrund af deres egne ideologiske, moralske og politiske synspunkter, har magten til at definere, hvad de finder er godt eller skidt og hermed kan påvirke den lokale ungdom ud fra en position, der ofte er økonomisk støttet af offentlige instanser.

Med udgangspunkt i disse kompleksiteter vil jeg nu se nærmere på, hvordan de rappere, som ansættes som rapcoaches, i deres praktiske arbejde forvalter denne mellemposition, hvor de på den ene side skal give *empowerment* og musikalske frirum, hvor de unge kan udtrykke sig med deres egne ord, og på den anden side skal ’disciplinere’, fremme den demokratiske bevidsthed og udøve hvad Söderman refererer til som symbolsk vold.

Mainstreaming af den positive livshistorie

Kort efter at mit arbejdede som sanglærer på det sociale rapprojekt BazarMusicShop på Ydre Nørrebro i København var ophørt i sommeren 2009, blev et rapprojekt, en sommerskole i Aarhus V, under en del mediebevågenhed lukket og en rapcoach blev fyret. Begrundelsen var, som den projektansvarlige fritids- og ungdomsskoleleder, Johannes Starup Justesen, forklarede til *Kristeligt Dagblad*: ”Der er kommet en sang ud, som vi ikke kan stå inde for. En tekst, som jeg beklager meget, fordi den ikke står mål med det vi arbejder for til daglig” (Justesen i Mikkelsen og Agger 2009). Teksten, som der her refereres til, var rapnummeret ”Messerschmidt diss”, skrevet af en mindreårig projektdeltager under vejledning af den senere fyrede rapcoach. Nummeret var en *diss*⁹⁹ af en række politiske personer, heriblandt Dansk Folkepartis Morten Messerschmidt, der blev omtalt med følgende linjer: ”Jeg har en enkelt patron for Morten Messerschmidt / for han snakker masser shit / han sku’ kom’ og sut min pik”.

Fyringen og den midlertidige lukning af skolen kom i kølvandet af, at teksten fandt vej til den landsdækkende presse, hvor den startede en interessant debat om brugen af rapmusik i socialt og offentligt støttet medborgerskabsorienteret arbejde med marginaliserede unge. Flere folk fra hip-hopmiljøet markerede sig i debatten, og en generel holdning syntes at være, at den omstridte rap blot var et (ikke specielt godt udført) eksempel på det som Henning Winther kaldte en ”voldsom metaforik” (Winther i Scheelsbeck 2009), der er almindelig i hiphop. ”Rappere har talt om at slå

⁹⁹ En *diss* er hiphopslang for en nedsættende og konfronterende udtalelse rettet mod en person eller en gruppe.

Morten Messerschmidt ihjel i årevis”, som rapperen Peter Trier Aagaard (PTA) tilmed påpegede (PTA i Sørensen 2009), ligesom han understregede, at teksten på ingen måde skulle opfattes som en reel dødstrussel, men snarere skulle relateres til hiphopmiljøets interne kommunikationsformer, der som udgangspunkt ikke var tænkt som noget, der ville få offentlighedens bevågenhed. Som rapperen MC Clemens forklarede: ”Den her knægt er ikke blevet bedt om at skrive et brev til Messerschmidt, han er blevet bedt om at skrive en sang, hvor han udtrykker sine følelser. Det er noget helt andet” (MC Clemens i Mølgaard 2009). I forlængelse af dette var forskellige, primært venstreorienterede, politikere og debattører ude og markere, hvordan de fandt lukningen af skolen som ”så indlysende en overreaktion”, som Rune Engelbreth Larsen udtrykte det (Larsen 2009), eller som Keld Hvalsø Nedergaard fra Enhedslisten forklarede: ”Det er jo en humoristisk tekst, der selvfølgelig er enormt skarp, det tager jeg helt afslappet” (Nedergaard i Rafn 2009). Andre, mere højerorienterede politiske kræfter, anså imidlertid fyringen og lukningen af rapskolen for ”helt rimelig”, som Lars Hedegaard, formand for Trykkefrihedsselskabet sagde (Hedegaard i Mikkelsen og Agger 2009), og, som Uwe Max Jensen forklarede, beviste sagen om ”Messerschmidt Diss”, at ”valget af rap som offentligt støttet fritidstilbud var en rigtig skidt idé” (Jensen 2009). Selv kommenterede Morten Messerschmidt sagen således: ”Jeg ved ikke, om jeg føler mig personligt truet, men det er heller ikke relevant. Hvad der er relevant er, at man ikke må rende rundt og slynge sådanne trusler ud i flæng, så det slår jeg selvfølgelig ned på” (Messerschmidt i Mølgaard 2009).

Sagen om ”Messerschmidt Diss”, lukningen af rapskolen og fyring af rapcoachen er, så vidt jeg er orienteret, et enkeltstående tilfælde – men også et tilfælde, der understreger den prekære mellemposition rapcoachene befinder sig i som udøvere af en social teknologi, hvor de på den ene side forventes at møde de unge i øjenhøjde og kommunikere med dem på deres egne vilkår og med udgangspunkt i hiphop-kulturens antiautoritære og ofte samfundskritiske idealer, og på den anden side skal indtage en opdragende og regulerende position i forhold til de unge og disses måder at ytre denne samfundskritik med det formål at gøre dem til ’gode medborgere’ i samfundet. Samtidig er det et vilkår for rapcoachene, at de unge rappere primært deltager i projekterne med det for øje at blive gode eller bedre rappere og at komme i studiet og indspille. ”Unge er produktorienterede, så det er ikke kun processen og sådan noget hippiepædagogik, som de unge er interesserede i” (Samtale 14.6.2012), som rapcoachen og projektlederen Joseph har udtrykt det.

Ligesom mange andre af de rapcoaches, jeg har talt med, ser Joseph, sit arbejde med de unge dreng primært som:

[...] et pædagogisk målrettet projekt, som bruger hiphop og rap som værktøj til at relatere til vores brugergruppe. Hvor man næsten kan sige, at hvis der er nogen, der kommer ud i den anden ende og får en karriere ud af det, så er det en sidegevinst, det er sekundært. (Samtale 14.6.2012)

En anden rapcoach, Erkan, der arbejder på en ungdomsklub, har en lignende tilgang. For ham handler det mere om deltagernes personlige udvikling end den musikalske:

Der er jo også mange ting, som man kan blive bedre til musikalsk, og dem præsenterer jeg dem også for løbende, men det er ikke mit fokus. Mit fokus er det, de skriver. At de bliver mere modne. (Samtale 27.6.2013)

Det er med andre ord primært det procesorienterede identitetsarbejde med de individuelle unge rappere, fremfor selve det musikalske slutresultat, der generelt er hovedfokus for de rapcoaches, jeg har været i kontakt med i min feltforskning. Rapcoachen Joseph har for eksempel beskrevet, hvordan han altid mere eller mindre implicit arbejder for at påvirke de unge rappers fokus på det han kalder den ”narrative, positive livshistorie”, hvor de unge får sat ord på, hvor de kommer fra i et forsøg på at blive bedre til at finde deres vej fremad (Samtale 14.6.2012). Endvidere forsøger han også gennem diskussioner om, hvad deres sange skal handle om at påvirke de unges identifikation med det danske samfund ved at ”*brande* det at være dansker og *brande* demokratiets værdier” (Samtale 14.6.2012), som han udtrykker det. Som også sociolingvistikere Andreas Stæhr og Lian Malai Madsen har vist (Stæhr og Madsen 2014), opfordrer rapcoachene tilmed de unge rappere til – ofte med succes og forståelighed for øje – at udtrykke sig på et mere standardiseret dansk, dvs. at benytte majoritetssproglige termer fremfor at trække på multietnolektiske termer, der fremhæver deres minoritetsstatus. At de unge rappere netop skal lære at udtrykke sig og formulere sig på dansk er, som flere rapcoaches har påpeget, noget, der ofte specifikt pålægges dem af de instanser, der støtter dem økonomisk (bl.a. Ali, Feltnoter 20.5.2014).

Den guidning og overvågning af unge rappers tekstskrivning, der finder sted i konteksten af sociale institutioner, synes således at afsløre en ideologisk ramme, hvor man gennem sproglige og indholdsmæssige parametre søger at promovere respektfuldhed, ikke-antagonisme, en positiv livsstil og fravær af (i hvert fald grove) bandeord. Hermed etableres ikke alene alternativer til de fremherskende gangster-tematikker – eller hold ud-tematikker – der er til stede i kommerciel såvel som i undergrundsrapmusik. Som Forman har påpeget, advokerer rapcoachene som rollemodeller ofte for det, der refereres til som ”conscious rap” (det der på dansk ofte refereres til som socialt bevidst rap), hvorved de, som Forman også argumenterer for, mere eller indre eksplicit indfører en række genre-regler for de unge, der ønsker at deltage i projekterne (Forman 2013, 253-254). At disse genreregler

ofte betinger den enkelte rappers deltagelse i og adgang til projekterne, kommer bl.a. til udtryk i rapcoachen Asems måde at håndtere rappere, der gerne vil indspille i det studie, han leder, som er tilknyttet den lokale ungdomsklub. I en samtale fortalte han mig, hvordan han altid beder de unge rappere om at sende ham deres tekster inden de kommer til studiet for at indspille. Da jeg senere spurgte ind til, hvordan denne reguleringsproces fungerede, forklarede han mig processen ved at referere til en chat-korrespondance han havde haft med en ung rapper:

Han [den unge rapper] kan ikke komme i studiet, før han har ændret det her - og det er sådan, jeg så får ham til at tænke om noget andet. [viser tråden mellem dem] Det første jeg spørger om er, 'hvorfor lave sådan en sang med så mange grimme ord?' Jeg kører den lige så stille. Så prøver han igen, hvor han har fjernet nogle af de dumme ord, men der er stadigvæk mange. Så siger jeg til ham, at jeg skal fjerne ditten og datten, og så ville han snarest sende mig en tekst. Og tredje gang går jeg direkte ind, og så ændrer jeg det hele. Og siger til ham 'det er sådan du skal gøre det. Det er det jeg mener. Det fungerer ikke, det andet'. (Samtale 1.2.2013)

For Asem handler denne påvirkning om at tage ansvar, og om at tage sig tid til at sige "det her er ikke særlig fedt – at du skal skyde folk ned og dræbe og smide tomme flasker i hovedet på alle sammen" (Samtale 1.2.2013).

Når en rapper imidlertid først får adgang til studiet er det ikke sjældent, at vedkommende begynder at komme der regelmæssigt. Som en mindreårig rapper, der kom i Asems studie hver fredag efter skole, har forklaret, brugte han disse eftermiddage til at skrive og tale om rapnumre, til at indspille og i det hele taget bare hænge ud og have det sjovt med Asem og de andre unge rappere, der kom om fredagen. Som Asem har forklaret, så havde denne mindreårige rapper, i de år hvor han regelmæssigt var kommet i studiet, gået fra at lave "thug-life-2pac-outlaw" (Feltnoter 9.12.2013) til at være kommet på andre tanker, og i stedet rappe bl.a. om sine dagligdagsoplevelser, om kærestesorger, og om hvor sej en rapper han var. Det seneste nummer han havde indspillet, da jeg talte med ham, handlede om hans til tider problematiske forhold til det at gå i skole, og hvordan han burde tage sig sammen (Samtale 1.2.2013).

Ali har også forklaret hvordan han, når han tager del i de unges proces med at finde et tema for en sang og assistere i den egentlige skrive- og indspilningsproces, udfører det han betegner som en "mainstreamingproces" (Samtale 21.12.2010), hvorigennem han introducerer de unge rappere for bestemte værdier og ideer, der langsomt internaliseres som mainstream eller normale for de unge. Han understreger i denne sammenhæng, at netop hans egen status som anerkendt rapper og musiker er essentiel for at denne mainstreaming kan lade sig gøre. Det er dette, der giver "respekt og legitimering [...] Det er det, der gør, at vi kan løbe lidt længere og stadigvæk stille nogle krav og sådan

nogle ting” (Samtale 21.12.2010). Netop derfor er balancen mellem at fungere som ’systemets tale-rør’ i formidlingen af forskellige politiske opdragsgiveres budskaber og opretholdelsen af positionen som anerkendt rapper, musiker og rollemodel essentiel, da det er denne balance, der i sidste ende er bestemmende for, om den sociale teknologi kan udøves med succes, som en ’naturlig’ regulering af de unges musikalske udtryk. I forhold til den balance har Erkan for eksempel overvejet, om det måske i virkeligheden er en ulempe, at de lokale unge i lokalområdet ved, at han ikke tillader, at der bliver optaget sange med voldeligt indhold i det studie på den ungdomsskole, hvor han arbejder. For, som han har forklaret, bevirker dette måske netop, at nogle unge holder sig væk (Samtale 27.6.2013). BazarMusicShops projektleder Amir har i forlængelse heraf forklaret, hvordan han er meget bevidst omkring det faktum, at ”man jo ikke bare kan gå ind og lave censur”, som han udtrykker det, og fortsætter:

Men man kan sige, at ’jeg synes at det er pissetumt, at du skriver, at du vil stikke en kniv i hovedet på en eller anden. Det synes jeg ikke er særlig fedt, at du skriver’. Det kan man jo godt sige til folk. Det er jo på den måde, at man guider og vejleder, til de selv også forstår, hvad det betyder [...] Og så argumentere for, hvad man gør i musikbranchen. Hvad er det, der gør, at noget bliver et hit og noget ikke bliver et hit? Og så bruge hele musikbranchen og bruge hele musikken som det pædagogiske fælles tredje. I stedet for at sige ’det må du bare ikke’. (Samtale 7.6.2012)

Ifølge de erfaringer, jeg har gjort mig gennem min feltforskning, er de reguleringer og begrænsninger, der opsættes for, hvad der er acceptabelt at udtrykke i en raptekst på de forskellige projekter afhængigt af den specifikke person og situation – og ikke mindst af den enkelte rapcoachs vurdering af, hvad der er bedst for den enkelte unge. Som Asem forklarer: ”Hvis jeg ved, at du er en anstændig person, så må du sgu råbe og skrig, som du vil. Er du en eller anden psykopat, så tror jeg lige at vi skal have en snak” (Samtale 1.2.2013).

Hvis man skal tale om en overordnet pædagogisk tendens hos de respektive rapcoaches, synes mange at opfordre de unge rappere til at være ’ægte’ eller *real* i de tekster, de skriver. Som en mindreårig rapper, der har deltaget i flere af de projekter, som jeg har fulgt har forklaret:

Jeg har altid lært, at man ikke må lyve i sine tekster. Så det må vi ikke. Det har jeg lært fra dag et. Jeg kan fx ikke rappe om, at jeg har dyre biler og masser af penge – eller at jeg er hård gangster fra ghettoen. [...] Folk der starter, de lyver til at starte med, men de lærer af det. For de får alle et rap over fingrene. Mange tror at rap bare er sådan noget med penge, fiske, hash – men det er jo ikke det, det går ud på. [...] Det handler om *rhythm and poetry*, rytme og poesi (Samtale 18.6.2012)

Netop for at ændre det kommercialiserede billede af en rapper som værende en hård gangster fra ghettotoen, der rapper om ”penge, fisse, hash” – eller om ”penge, pik og pistoler”, som flere har benævnt samme tendens (se bl.a. Samtale med Babak 8.7.2010) – til at være det Ali beskriver som en ”hverdagspolitiker” (Samtale 21.12.2010), forsøger flere rapcoaches at give de unge rappere en rolle som talerør for de mennesker, de identificerer sig med i deres dagligdag. Det er en rolle, der også medfører et ansvar og medvirker til at få de unge til at reflektere både over det samfund, de er en del af, og over sig selv som medborgere i dette samfund.

For flere af de rapcoaches, jeg har talt med, synes der imidlertid at være forskel på, hvad der kan skrives og rappes om internt i projektet og hvad de unge kan optræde med offentligt eller bidrage med på de albums, som udgives under projekternes navn. En mindreårig rapper, der har bidraget med flere sange til de albums, som er blevet udgivet på det sociale projekt, som han har deltaget i, forklarede mig, hvordan han og resten af deltagerne i projektet altid fik at vide, at de ikke skulle lave sange, der opfordrede andre til at gøre noget dumt. Det, de ikke selv syntes, at de skulle gøre, skulle helst ikke træde frem i den musik, de lavede – i hvert fald, som han understregede, ikke på de albums, der udkom under projektets navn. Ligeledes måtte disse albums ikke indeholde det han betegnede som ”uærlige beats”, dvs. beats der var downloadet fra nettet, som de ikke havde ophavsret til (Samtale 30.6.2012).

Der kan være adskillige motiver for sådanne fravalg af afvigende stemmer på albums, der udgives offentligt af sociale projekter. Joseph, leder af det nu lukkede projekt Ghetto Gourmet, der har udgivet flere albums distribueret i landsdækkende butikker, har forklaret, hvorfor han mener, at kurateringen af det tekstlige indhold er nødvendig/passende:

Hvis vi laver sådan en CD, som er finansieret af kommunen eller noget andet, så bliver det også nødt til at være inden for nogle rammer. Det plejer jeg at forklare dem [projektdeltagerne]. Og så prøver jeg også at få dem til at forstå, at der er ingen grund til at udlægge noget, som ikke er virkeligt. Men hvis det er noget, der er sandt – hvis du har oplevet et røveri eller hvis du har oplevet et eller andet – så er det jo også tilladt nok at fortælle den historie. Men man har også et ansvar over for sine lyttere og over for sine lillebrødre og den næste generation, som ikke ved og ikke kan skelne om det er en løgnehistorie eller en pralehistorie eller om den er et eller andet. (Samtale 14.6.2012)

For Joseph er valget om at udelukke afvigende og radikale musikalske udtryk fra albums altså understøttet af etiske argumenter om rappernes ansvar for ”lillebrødre og den næste generation”. Hermed fremhæver han, hvordan en vigtig strategi i brugen af rapmusik som en social ressource også drejer sig om medieringen af den musikalske udtrykte positive livshistorie til et bredere publikum. Foruden de pædagogiske og etiske funderede intentioner må reguleringen af det tekstlige indhold

dog også forstås i en økonomisk kontekst, hvor det musikalske resultat af projekterne kan opfattes som et parameter for det enkelte projekts socioøkonomiske succes. Hvis man holder sig indenfor rammerne af dette argument, er reguleringen også vigtig for at opretholde økonomisk støtte til at fortsætte det sociale arbejde med de unge rappere – og til at opretholde rapcoaches og projektledernes jobs. Hermed bliver det også værd at bemærke, at selvom de rapcoaches, jeg har mødt i min feltforskning, er drevet af et filantropiske værdier og et ønske om at skabe social forandring, bestrider de samtidig et job, som de får penge for at udføre.¹⁰⁰ De unge rappere er med andre ord ikke alene talerør for deres lokale 'hood' eller for de folk, de identificerer sig med. De er samtidig repræsentanter for de projekter (eller ungdomsskoler), som de er tilknyttet, og hermed de rapcoaches, der er engageret her.

Rap som ressource: formålstjenlighed og "kunstigt integrationsmiddel"

Mine forældre er faktisk glade for, at jeg er hernede. Min far har sagt: 'Når du er i studiet, så ved jeg, at du ikke går ud og laver problemer'. Det er han sikker på, så han er tryk ved, at jeg er hernede og glad for, at jeg laver musik, for det holder mig fra ballade. For min storebror – den gang han ikke havde noget at lave, som han var glad for – da gik han ud og lavede kriminalitet. Så han har haft en plettet straffeattest i fem år. Han har ikke nogen skole, han har ikke noget. Så min far sagde: 'Det er godt at du har fundet noget, som du er glad for, for ellers kunne du være endt i kriminalitet ligesom ham'. (Samtale med mindreårig rapper 1.2.2013).

Som en mindreårig rapper eksemplificerer i ovenstående – og som også andre, jeg har talt med, har udtrykt det – ser han (og hans forældre) rap som et alternativ til en kriminel løbebane – og noget som han af sine forældre opfordres til at dyrke.¹⁰¹ Mange af de drenge (og ganske få piger), der har deltaget i de rapbaserede forløb, som jeg har haft kontakt til, har endvidere forklaret, hvordan de har tilegnet sig en lang række sociale kompetencer, som de kan bruge i deres hverdag. Mange er blevet inspireret til at læse, til at skrive, til at udtrykke og formulere sig (på et 'bedre' dansk), til at engagere sig i skolearbejde, til at overholde aftaler, til at omstille sig og håndtere forskellige sociale situa-

¹⁰⁰ Der er her naturligvis forskel på, om der er tale om folk, der er ansatte i faste stillinger i ungdomsskoleregi, eller om det er rapcoaches og projektledere, der er ansat i selvfinansierede projekter, der er afhængig af offentlige og private støttekroner – og af denne årsag nok har mere på spil i forhold til videre bevillinger. I mit fokus på, hvordan rapcoachen formidler deres (ud)dannende rolle, har jeg imidlertid valgt ikke at skelne mellem disse typer af arbejde med rapproduktion. Men i et økonomisk perspektiv er denne skelnen naturligvis af betydning.

¹⁰¹ Jeg har også oplevet det modsatte: At en ung rapper deltog i et projekt, uden at hans forældre var klar over det, idet hans far (pga. af dennes religiøse overbevisning) var imod, at hans søn rappede (Feltnoter 20.4.2010).

tioner med forskellige mennesker – og dermed til at reflektere over sig selv som individuelle og sociale agenter i samfundet. På den måde kan de, der indordner under sig reglerne i de forskellige projekter, blive *empowered* af det procesorienterede arbejde med rap og hiphopmusik. Det dannende arbejde, som rapcoaches foretager og den stiltiende (symbolske) magt, der gennem mainstreamingprocesser her udøves over deltagerne, synes altså på mange måder at have potentiale til at danne de unge deltagere og hjælpe (dem der ønsker det) ind på den 'rette vej'.

Tilmed kan den musik, der produceres, være resultatet af mange timers hårdt arbejde og (i hvert fald de bedste produktioner) bliver værdsat ikke bare af de unge rappere selv, men også af mange andre unge mennesker fra det lokale netværk – ligesom den årlige ungdomsrapkonkurrence Rapkings,¹⁰² som mange af de unge rappere arbejder frem mod at deltage i, har gjort, at rappere har muligheden for at indgå i et bredere netværk af unge rappere fra andre lokalområder. Endvidere har flere rappere, der har deltaget i sociale projekter, medvirket i TV-shows som fx børnenes MPG. Bl.a. var rapgruppen De To Amigos, der i 2012 blev nummer to i børnenes MGP med nummeret "Mig og min amigo" tilknyttet Ghetto Gourmet, og var en del af det selvstartede rapkollektiv KGB, der havde Ali som mentor (Samtale med Ali 8.6.2012).¹⁰³ I den forstand er der nogle af de unge rappere, der deltager i rappprojekter, som formår at komme ud til et bredere publikum og herved også mediere de musikalske 'positive livshistorier' til deres lokale netværk og det omkringliggende samfund.

Derudover synes tilstedeværelsen af projekterne i de lokale miljøer også at have haft betydning i forhold til den forandring, der i løbet af 2000-tallet har fundet sted på rapscenen omkring sammensætningen af den sociokulturelle baggrund af de artister, som har domineret den etablerede danske hiphop-scene (se side 113). Som Ali forklarer:

¹⁰² Rapkings er en årligt tilbagevendende konkurrence, hvor unge rappere fra hele Danmark med deres egne numre konkurrerer om at blive årets Rapking, og foruden æren vinde fx et hjemmestudie eller muligheden for at indspille i et professionelt studie. Konkurrencen startede i 2009 på initiativ af rapperen Adonis Gomez, fra rapgruppen KNA Connected, i samarbejde med Københavns Kommune og forskellige af landets ungdomsskoler. Efter en række indledende runder afholdt lokalt rundt omkring i hele Danmark afsluttes konkurrencen altid med en stor finale i Københavns DGI-by, hvor kåringen af årets Rapking finder sted. I denne kåring (ligesom i de indledende lokale runder) spiller publikums respons fra salen en betydning, men de afgørende stemmer stammer fra de to tilstedeværende dommere, der er anerkendte rappere. Mange af de rappere, jeg har færdedes i blandt i min feltforskning har været dommere i en Rapkingskonkurrence, blandt andet sammen med socialt bevidste lyserøde rappere som Per Vers og Pede B. Selvom det ikke kun er rappere fra sociale projekter, der medvirker i konkurrencen, skaber den for de respektive projekter et mål at arbejde hen imod, ligesom den synes at skabe en form for translokalt netværk af unge teenagerappere.

¹⁰³ Ligeledes er rapperen Tyrhan, der deltog i Børnenes MGP 2015 tilknyttet Livsbanen, et rappprojekt i Brønshøj/Tingbjerg, ligesom rapgruppen 8210 Pigerne, der deltog i X Factor i 2010, kom fast hos rapcoachen Mark Merek i hans studie i Aarhus V.

Projekterne har gjort folk aktive i kvartererne. Folk er begyndt at rappe, folk er begyndt at øve sig, nogle har øvet sig i længere tid. Det har sat en proces i gang, hvor rapperne enten selv har trænet eller har haft andre til at træne med sig. Og det har selvfølgelig affødt en masse ting. Som jeg har sagt før, er det ofte ikke de, der er mest dygtige, der kommer på projekterne, men bare det, at projekterne er der, gør at der for eksempel kommer optrædener. Og der tager man altid fat i de folk, der er dygtige, så de lige kan give et show. For de kan lokke folk til. (Samtale 8.6.2012)

De mange lokalt funderede rappprojekter, der i løbet af de sidste år er blevet søsat, har med andre ord gennem undervisning i rap, etableringen af studiemiljøer, afholdelse af koncerter, udgivelser af albums osv. i høj grad været med til at gøre brune unge aktive i deres lokale kvarterer, ligesom mange af de 'dygtigere' lokale rappere har benyttet projekternes faciliteter og arrangementer, uden nødvendigvis at være direkte tilknyttet et projektforsløb.

Det synes imidlertid at være værd at fæstne sig lidt ved nogle af de forestillinger, der ligger til grund for, at netop rap aktiveres med det formål at nå ud til og engagere brune unge – og i forlængelse heraf hvilken betydning disse forestillinger har i relation til den ønskede sociale forandring, der ligger til grund for aktiveringen af rap. Begrebet *expediency* – som jeg oversætter til formålstjenlighed – definerer George Yúdice som en performativ forståelse af “the strategies implied in any invocation of culture, any invention of tradition, in relation to some purpose or goal” (Yúdice 2003, 38). I tråd med dette argumenterer han for, at det er muligt at tale om kultur som en ressource, for så vidt at kultur rummer mulighederne for at være det middel, hvormed et givent mål kan nås (Yúdice 2003, 38). Den brede forståelse af rap og hiphop-kulturens formålstjenlighed som en ressource i socialt arbejde med marginaliserede brune unge er tæt forbundet med forestillingerne om rapmusik som et diasporisk fællesskab, der skaber et identifikationsrum for brune unge, som føler sig marginaliseret og fremmedgjort i det nationale rum. Hvor forestillingen om, at ”rap er en del af deres kultur” (Samtale 21.12.2010), som Ali udtrykker det, synes at være et gennemgående træk for engagementet af rappere i socialt arbejde, så knyttes rapmusiks formålstjenlighed i forhold til produktionen af rapmusik som en del af et socialt dannelsesarbejde af marginaliserede brune unge også sammen med forestillingen om, at rap i forhold til andre musikformer er lettere at lære – en opfattelse, der har været gennemgående for de rappere og projektledere, jeg har talt med. ”Det er meget nemmere at sidde med et stykke papir og en pen i forhold til, hvis du fx skulle lære at spille musik. Så skal du have et instrument og alt muligt”, som rapcoachen og projektlederen Joseph har forklaret (Samtale 14.6.2012). Ligeledes har Erkan forklaret, at ”det er nemmere at komme ud med det via rap end at skulle synge det i en blues- eller rocksang. Det er også sværere at lave, for så skal du have band på osv.” (Samtale 27.6.2013), eller som rapcoachen Pelle udtrykker det: ”Det er et godt

værktøj, fordi det kræver nogle rimelig tilgængelige teknikker, forstået på den måde, at rap jo er rytmer og poesi, at det er rytmisk tale. Så hvis man kan tale, så kan man lære at gøre det til rytmer, og når man har lært det, så kan man rappe. Og det kan gøres, er i hvert fald min erfaring, meget meget hurtigt. Og derfor er det meget let tilgængeligt” (Samtale 4.2.2013).

Til tider har de rapcoaches, jeg har talt med, understøttet denne forestilling om rap som en ’let tilgængelig’ musikform med argumenter om, at netop fordi rap er let at lære, giver det alle mulighed for at udtrykke sig musikalsk, hvorfor ”rapmusik i forhold til andre musikgenrer er mere demokratisk” (Samtale med Ali 21.12.2010). Eller som rapcoachen Deniz udtrykker det: ”Rap er demokratisk i sin form. Alle kan i princippet rappe, fordi rap favner så bredt. Man kan rappe på alle mulige forskellige måder, og det er en teknik som ikke er så svær at lære” (Samtale 2.9.2014). Andre har henvist til hiphop-kulturens mytiske oprindelseshistorie blandt underprivilegerede unge på gaderne i Bronx, og hvad Joseph beskriver som ”urudgaven” af rapmusik, hvor der ifølge ham ikke blev lagt så stor vægt på melodi eller *backbeat*, men hvor det var ”budskabet, der bar det” (Samtale 14.6.2012). Med sådan en henvisning synes Joseph at pointere, at autenticiteten ligger i budskabet, i det der rappes om – og ikke nødvendigvis i store produktioner, eller i hvor ekvilibristisk en rapper er. Amir knytter endvidere forestillingen om, at rap er nemmere at lære end andre former for musik til, at rap hermed kan give en hurtig følelse af succes for brune unge, og hermed er specielt egnet til at nå ud til og engagere målgruppen:

Jeg ser det nærmere som om, at grunden til at mange muslimske drenge er begyndt at rappe, er, fordi det er lettere end at bruge masser af tid og energi på at lære fx at spille guitar. Fordi det er absolut hårdere at blive en god guitarist end at blive en rapper. Det er det letteste i hele verden, det er at blive en lyrisk rapper. Og det er jo så en smutvej til at få anerkendelse, og det er en smutvej til at få rampelys, og det er en smutvej til at få tøser, det er en smutvej til at få flere venner, og det er en smutvej til at få en social kreds ... tror de. Sådan ser jeg det. Fordi hvis du tager bare lidt længere op mod Nordsjælland og kommer i ungdomsklubben der, så er der jo helt klart flere piger og drenge, der står dag efter dag og øver og ’nu skal vi have den perfekte sang-stemme, og det bruger vi ti år på’, mens herinde [på Nørrebro] der er der sgu ingen, der gider at bruge ti år på det. For faren står lige der og siger ’nu skal du ud og tjene penge’ og ’penge det er det, der betyder noget’. (Samtale 7.6.2012)

I denne betragtning er det altså essentielt, at rap er let at gå til, hvis man skal tiltrække ”muslimske drenge” fra Nørrebro. Amir knytter det centrale spørgsmål i den forbindelse til drengenes opdragelse, hvor det at tjene penge vejer tungere end at bruge tiden på at blive en dygtig musiker.¹⁰⁴

Selvom flere rapcoaches har understreget, at det kræver både talent og øvelse at blive en *god* rapper, så er de forestillinger om rappens formålstjenlighed, der er baseret på at det er langt nemmere at rappe end det for eksempel er at blive en god sanger eller guitarist ikke uproblematisk. For eksempel har de workshops, rapkurser og deciderede rapprojekter med længerevarende forløb, som jeg har haft kontakt til i løbet af min feltforskning, til forskel fra andre former for musikundervisning, ikke fundet sted på kommunale musikskoler, men har derimod haft til huse i lokale ungdomsklubber eller har fungeret som selvstændige projekter med egne faciliteter placeret centralt i socialt belastede boligområder. Naturligvis kan musikskolers manglende udbud af rapundervisning til dels forklares ud fra historiske dimensioner, traditioner, medarbejderpolitikker og spændvidden af aktiviteter i musikskolernes specifikke uddannelsesmiljø, der ofte fokuserer på tekniske færdigheder og individuel musikalsk dygtighed. At rapundervisning ikke finder sted på de mere etablerede musikskoler synes imidlertid også at understøtte ideen om, at brugen af rap i socialt arbejde med marginaliserede unge i realiteten mest er en ressource, der er formålstjenlig i institutionelt implementerede sociale teknologier, der har til formål at holde deltagerne væk fra gaden og gennem dannelse at gøre dem til ’gode medborgere’ i det danske samfund – frem for at fokusere på produktionen af gode musikere. Imidlertid kan denne forskel på rapundervisning og anden form for musikundervisning medvirke til at skabe et uheldigt skel mellem unge mennesker, der rapper, og unge mennesker, der synger, spiller guitar osv., ligesom det på nogle måder også synes at tilskrive rap en lavere æstetisk værdi i de generaliserede opfattelser af musikalske genre-hierarkier. I modsætning til musikskoler, hvor undervisningen er ret dyr, er det meget billigere – til tider gratis – at deltage i ungdomsklubber og sociale projekter, der arbejder med produktionen af rapmusik. Hvis de unge deltagers socioøkonomiske formåen tages med i betragtning, bliver denne opdeling nærmest selvforstærkende og

¹⁰⁴ Flere andre rappere har påpeget, hvordan deres forældre forventer, at de prioriterer deres studier eller deres arbejde højere end deres musik. For eksempel har rapperen Imran beskrevet, hvordan han er blevet opdraget til, at ”sådan noget med musikere og kunstnere, det er ikke noget man tager seriøst. Hvis jeg sagde til min far, at jeg gerne ville være musiker, så ville han grine af mig. ’Hvad snakker du om? Gå hen og læs til læge eller ingeniør eller noget, man kan bruge til noget’” (Samtale 19.5.2014). Som han flere gange har understreget, har det derfor betydet meget for ham, at hans forældre, efter at han blev signet af Sony Music, har udtrykt, at de er ”stolte” af ham, og at han nu må ”smede mens jernet er varmt”. Som han uddyber: ”Min far siger også til mig nu, og det havde jeg slet ikke forventet: ’Lad være med at spille dine chancer. Nu har du fået muligheden, se hvad det kan føre til’” (Samtale 19.5.2014).

dermed også reproducerende for de sociale skel og kategoriseringer, der forbindes med udøvelsen af forskellige musikformer og genrer.¹⁰⁵

En væsentlig pointe i forbindelse med sociale teknologier er, at de ikke alene 'løser' de definerede problemer, men at de, idet de aktiverer bestemte forståelsesmæssige perspektiver og værdier omkring hvad der er godt og skidt i relation til problemet, samtidig også konstituerer disse (Jöncke, Svendsen og Whyte 2004). I den forstand implementeres sociale teknologier ikke alene med henblik på at løse et specifikt problem, de skaber også en bestemt social virkelighed. Filosoffen Ian Hacking beskriver en sådan proces ved brug af begrebet *dynamisk nominalisme* (Hacking 1999 [1986]), der angiver at et fænomen ikke først *er* og siden hen anerkendes eller 'opdages', men at fænomenets eksistens bliver til undervejs i selve kategoriseringsprocessen. En følge af rap og hip-hops positionering som den mest formålstjenlige musikkultur til at engagere brune unge, og den derfor store økonomiske støtte til folk, der designer rapbaserede projekter i det integrationspolitiske felt, har været en høj koncentration af rapprojekter og studier i udsatte urbane boligområder (sammenlignet med andre kulturtilbud i samme områder). Denne koncentration kan i forlængelse heraf have den effekt, at unge mennesker, der bor i disse områder, bliver af den opfattelse, at det er den form for musik, de *kan* opnå mulighed for at lave, og som følge deraf, at det også bliver den musik de *laver*. Institutionaliseringsen af og den økonomiske støtte til rapmusik i socialt arbejde, der for de unge gøres synlig gennem en nem adgang til studier og projekter, hvor engagerede rapcoaches står parate til at hjælpe de unge med deres tekster og udtryk, bidrager således samtidig til reproduktionen af forestillingen om, at rapmusik er 'en del af deres kultur' – både internt i de lokale miljøer og eksternt i det omkringliggende danske samfund. Og når brune unge i større og større tal begynder at rappe, bliver det med selvforstærkende effekt nemmere at henvise til, at det *er* fordi, at 'rap er en del af deres kultur' – og i forlængelse heraf at i 'deres kultur' skal ting være 'lettilgængelige' for at det kan fænge. På den måde bliver kategorien for alvor 'virkelig' (Hacking 1999 [1986], 168), hvilket igen gør det lettere for offentlige såvel som private instanser at argumentere for, at rap er den rette måde at nå ud til brune unge – ligesom det bliver lettere for rappere, der ønsker at engagere sig

¹⁰⁵ På den anden side er der visse steder en formuleret bevidsthed om disse problemer. Rapcoachen Erkan, der er ansat på Ishøj ungdomsskole, og som er seminarieuddannet musiklærer, har forklaret, hvordan han bevidst søger at skabe samarbejder med den lokale musikskole. Bl.a. har nogle af de rappere, han underviser, rapped sammen med den lokale musikskoles symfoniorkester og en trommegruppe. Som han beskriver det, har sådanne arrangementer både været grænseoverskridende, men også berigende for de medvirkende rappere. "Bagefter er det altid sådan 'fuck hvor fedt', men det første møde er altid skeptisk" (Samtale 27.6.2013), som han har forklaret. Netop sådanne samarbejder på kryds af de sociale og kulturelle lokale institutioner synes at forsøge på at være med til at opbløde den konstruerede forestilling om, at rap er noget, der tilhører den sociale sektor, mens andre former for musikundervisning tilhører den kulturelle/æstetiske.

i socialt arbejde, at få midler til dette arbejde. Herved manifesteres ideen om raps formålstjenlighed som redskab i en social teknologi rettet mod marginaliserede brune unge.

Dette indeholder imidlertid den 'fare', at rapmusik som musikalsk udtryksform i stigende grad vil blive forbundet til netop denne gruppe af unge brune mennesker, hvilket ikke er uden konsekvenser.¹⁰⁶ Flere af de folk, der arbejder med produktionen af rap i socialt arbejde, som jeg har talt med, er bevidste om dette paradoks. Socialarbejderen Birgitte har bl.a. italesat, hvordan man skal passe på, at brugen af rapmusik i arbejdet for at inkludere brune unge i samfundet ikke har den modsatte effekt:

Altså virkeligheden er jo også, at man hjælper indvandrerdrengene uden rigtig at hjælpe dem ved at give dem majoriteten indenfor rapmiljøer. Fordi, hvis man vil lave rapprojekter, så skal det jo ikke være med etnicitet som faktor. Men det er jo det man gør, for man bruger det jo kunstigt som integrationsmiddel, ikk? (Samtale 16.12.2010)

Når produktionen af rapmusik bruges "kunstigt som integrationsmiddel", som Birgitte kalder det, er der med andre ord risiko for, at det har den stik modsatte effekt end egentlig ønsket. Joseph fra det nu lukkede projekt Ghetto Gourmet har blandt andet forklaret, hvordan han er begyndt at sætte spørgsmålstejn ved, hvorvidt hans projekt i realiteten inkluderede deltagerne i det omkringliggende samfund. For, som han har forklaret, var den absolutte størstedel af deltagerne brune drenge, der alle kendte hinanden på forhånd, kom i de samme gårde osv. (Samtale 14.6.2012). Også Amir fortæller retrospektivt, hvordan de unge rappere, der deltog i BazarMusicShops projektforsøg, nok blev inkluderet i et musikforsøg, som de ellers ikke havde haft mulighed for, men at de samtidig ikke som håbet blev en del af den danske musikindustri. Snarere følte Amir, at de ved at blive inkluderet i forsøget, havde isoleret sig og påtaget sig en rolle, hvor de tog afstand til denne. Som Amir udtrykker det:

De har gjort sig selv mere isoleret i forhold til musikbranchen. Det var ikke det, der var meningen. Meningen var, at det skulle være inkluderende og noget, der ligesom kunne føre dem videre. [...] Men gruppen følte det som om, at 'nu har vi en mulighed for at isolere os selv endnu mere i vores egen lille ting', hvilket jeg syntes var en skam. (Samtale 7.6.2012)

På forskellig vis havde de motivationer, der lå bag hhv. Amirs og Josefs arbejde med de unge den modsatte virkning, hvor deltagelsen paradoksalt nok synes at forstærke de unges følelse af isolation dels fra den generelle musikindustri og dels fra andre unge mennesker i lokalområdet, hvorved projekternes potentielle reproduktion af sociale skel, som jeg var inde på ovenfor, blev tydeliggjort.

¹⁰⁶ I børnenes MGP 2015 er det fx interessant at bemærke, at de to brune unge drenge, der deltog, begge var rappere.

”Det er fucking socialt arbejde”

At rapmusik aktiveres som et formålstjenligt redskab i sociale teknologier, målrettet mod marginaliserede brune unge på ’kanten af samfundet’, har hermed også aktiveret rappere som aktører i det Amir har kaldt ”integrationsbranchen” (Samtale 7.6.2012), hvilket på mange måder har betydet en professionalisering af det integrations- og medborgerskabsorienterede arbejde omkring produktionen af rap. Man kan tale om, at der er blevet skabt en ’rap-som-ressource-industri’, der har mange erfarne rappere ansat, og som fungerer ved siden af den kommercielle musikindustri. På baggrund af Yúdice’s ide om kultur som formålstjenlig kan man sige at rapmusik og hiphop-kulturen er blevet ”invoked to solve problems that previously were the province of economy and politics” (Yúdice 2003, 25). I forlængelse heraf kan det sågar påpeges, at rap og hiphop på sin vis er blevet dobbelt-formålstjenlig, idet rap og hiphopkultur både aktiveres som en ressource, der kan mobiliseres til at løse problemer relateret til social integration, til at give *empowerment* til marginaliserede unge mennesker og hermed til at opretholde samfundet og skabe gode medborgere; og samtidig har etableret sig som en niche imellem musikbranchen og socialektoren, der skaber jobs til ældre rappere.

I forlængelse af en sådan forståelse af rap og hiphops formålstjenlighed – som en gøren-kulturen-til-løsning på sociale problemer – har James Hay peget på, at fordi:

[...] a neoliberal form of governance assumes that social subjects are not and should not be subject to direct forms of state control, it relies upon mechanisms for governing “through society,” through programs that shape, guide, channel—and upon *responsible*, self-disciplining social subjects’. (Hay 2003, 166, kursivering i original)

Rapcoaches konstituerer potentielt netop sådan en institutionel varetagesarm, der er i stand til at tilpasse sig bestemte former for udlicitering. I den forstand, som også Forman har pointeret (Forman 2013, 255), befinder rapcoaches og projektledere sig i utaknemmelige positioner i deres arbejde med at afhjælpe sociale ’sygdomme’ og omarbejde systemiske barrierer til fremgang og udvikling af unge mennesker, der føler sig fremmedgjort og marginaliseret i samfundet. Rapcoache, som jeg har talt med, er ofte bevidst om denne position, hvor de arbejder inden for noget, som mange (bl.a. de deltagende unge rappere) opfatter som en modstandskultur eller en systemkritisk kulturform, samtidig med at de opfylder forskellige sociale roller og ansvar, som regeringen og andre understøttende instanser har givet afkald på eller udliciteret ud fra et rationale om neoliberal guvernementalitet.

Ved at professionalisere rap i socialt arbejde, udvikle holdbare strukturerede projektforsløb såvel som at fremskaffe troværdige analyser af projektforsløbets effektivitet,¹⁰⁷ risikerer et arbejde, som ofte startede ud fra en filantropisk ide om ”perkere der hjælper perkere” (Ali, Feltnoter 7.7.2010), at blive indsluset i et større netværk af netop den institutionelle autoritet, som rapcoachene generelt stiller sig skeptisk overfor, ligesom det har skabt en branche, hvor det for nogle drejer sig mere om integrationspenge end om det sociale såvel som det musikalske arbejde, sådan som Amir har pointeret. Som han i denne forbindelse har forklaret, så har han oplevet, at andre rapcoaches og projektmagere, som han gerne ville hjælpe med opstart af deres egne projekter, undrede sig over hans åbenhed: ””Hvad siger din bankmand til, at du sidder og giver mig alle de fortrolige oplysninger?”, sagde de. Så sagde jeg ’prøv og hør: Det er fucking socialt arbejde’” (Samtale 7.6.2012).¹⁰⁸

¹⁰⁷ Som også nævnt i kapitel 2 har jeg selv medvirket til at dokumentere og (gennem min position som ’akademiker’) verificere BazarMusicShops arbejde, bl.a. i udarbejdelsen af en evaluering af et pilotprojekt på en lokal skole.

¹⁰⁸ De interne papirer holdes, som jeg også selv har erfaret i løbet af min feltforskning, ofte tæt ind til livet, og som en projektleder jokende udtrykte, da jeg under en samtale fik lov til at kigge på nogle af projektets interne papirer og ansøgninger, så håbede han ikke, at mit indblik i projektets ansøgningsstrategier og økonomi gjorde, at jeg nu lavede mit eget rapprojekt i hans lokalområde og hermed tog ’hans’ økonomiske bevillinger. Det forsikrede jeg ham om ikke ville ske (Feltnoter 14.6.2012).

7. Afrunding

Med afsæt i mine samtalepartners erfaringer og fortællinger har denne afhandling belyst og diskuteret, hvordan brune rappers position som synlige minoriteter sætter bestemte vilkår for dem som privatpersoner såvel som artister på en rapscene, der spænder fra et diasporisk postetnisk undergrundmiljø over en kommerciel musikbranche til arbejdet med rapmusik i den medborgerskabs- og integrationsorienterede offentlige sektor. Gennem afhandlingen har jeg belyst, hvordan brune unge anvender en lokalt forankret global hiphopkultur som et alternativ til det nationale identitetsrum, og hvordan ikke mindst rap og hiphopmusik anvendes i dette identitetsmæssige arbejde. Det er blevet foreslået, at dette alternative identitetsrum kan anskues ud fra en diasporisk postetnisk optik, som et rum hvor der opstår en særlig form for intimitet, der sættes i relation til den andetgørelse, som brune unge underlægges i det nationale rum. Denne intimitet har endvidere konkrete konsekvenser for deres følelse af tilhørsforhold og deres oplevelse af 'hjem', såvel som for deres identitetsarbejde i bredere forstand.

Endvidere har jeg fra forskellige vinkler fremhævet, hvordan rapmusik opfattes som formålstjenlig for at skabe social forandring i det nationale rum blandt de rappere, der på forskellig vis anvender rapmusik som et redskab til at kommentere den andetgørelse, de føler sig underlagt. For det første ses forestillinger om, at rap er et velegnet redskab til at skabe social forandring og til at kommunikere samfundskritiske og socialpolitiske budskaber. Her er det bl.a. blevet belyst, hvordan nogle artister benytter rap, karakteriseret af hybride sproglige såvel som musikalske udtryk, som et redskab, der har til formål at skabe inkluderende og kosmopolitisk funderede nudanske fællesskaber blandt brune såvel som lyserøde lyttere. For det andet har jeg vist, hvordan den medborgerskabs- og integrationsorienterede offentlige sektor aktiverer rapmusik som en ressource, der kan nå ud til marginaliserede brune unge. Her anvendes rapmusik til at viderebringe budskaber, og især som en aktivitet i socialt arbejde, der har til formål at skabe 'gode medborgere'. Denne brug af rap som ressource i socialt arbejde synes på mange måder at have skabt en 'rap-som-ressource-industri', der

fungerer parallelt med musikbranchen, og som beskæftiger mange ældre rappere, hvorfor den fremstår som 'dobbeltpåmålstjenlig'.

Som det kommer til udtryk gennem afhandlingen, er brugen af rapmusik som et redskab til at skabe social forandring imidlertid ikke uden problemer. I konteksten af musikbranchen kommer det til udtryk i form af en ambivalens hos rapperne i forhold til deres andethed. På den ene side fikseres de via stereotypificeringsmekanismer som Andre, men samtidig kan de også kapitalisere på disse andethedsstereotyper i kampen om at opnå anerkendelse og succes. Hvor en sådan kapitalisering på den ene side kan opfattes som en måde at gøre sig fri af fikseringen som den Andre og hermed kan anskues som frigørende og *empowering*, indeholder den imidlertid også en risiko for at reproducere selvsamme stereotyper, som ønskes nedbrudt. I den forstand synes forholdet mellem affektive, musikalsk funderede kosmopolitiske intentioner og populærkulturens stereotypificering og fetichgørelse af andetheden at være en konstant balanceakt.

I den medborgerskabs- og integrationsorienterede sektor synes brugen af rapmusik som en social teknologi til tider også at være konfliktfyldt. På baggrund af min feltforskning synes det sociale arbejde på den ene side at vise, at det sociale engagement og de filantropologiske hensigter, der på mange måder driver dette arbejde, kan medføre en socialisering og en samfundsmæssig bevidstgørelse af de marginaliserede brune unge, der indordner sig teknologiens magtstrukturer. Hermed kan brugen af rap i socialt arbejde skabe *empowerment* til de deltagende unge. Omvendt er der en risiko for, at brugen af rap som ressource til at nå ud til marginaliserede brune unge til tider medvirker til en øget musikalsk såvel som social isolation fremfor at integrere de unge i det omkringliggende samfund. Ligeledes kan brugen af rap som social teknologi – ikke mindst på baggrund af ideen om, at rap er påmålstjenlig til at nå målgruppen, fordi den forstås som værende en 'lettilgængelig musikform' – være med til at skabe en forestilling om rap som en musikform, der primært har et socialt fremfor et musikalsk formål. Dette kan medføre en stigmatisering af brune unge, der vælger at udtrykke sig netop gennem rap.

Et gennemgående tema har endvidere været, hvordan rappernes synlige andethed skaber nogle helt bestemte vilkår for, hvilke muligheder de har for at navigere på rapscenen. Disse vilkår og muligheder er imidlertid ikke fastlåste, men konstant i bevægelse, og alene i den tid, jeg har bevæget mig i rapscenen, har den kommercielle musikbranche bevæget sig mod en større åbenhed over for racial og etnisk forskellighed ligesom den diasporiske rapscene har bevæget sig mod en større grad af professionalisering. Hvor jeg i starten af min feltforskning mødte udsagn om 'racesegregation' og 'sprogfascisme' og primært gik til koncerter i forbindelse med lokale og ofte mangfoldigheds-

orienterede arrangementer, har mange af rapperne nu bevæget sig ind i den mere etablerede musikbranche. Dette er en udvikling, som både kan knyttes til en ændring i det omkringliggende samfund, til rappernes musikalske tilpasning til musikbranchen, såvel som til det socialpolitiske entreprenørarbejde, der finder sted internt i scenen. Disse har ofte taget form som initiativer, der har opblødt grænserne mellem ellers racialet adskilte rapmiljøer, og som har formået at skabe alliancer til folk i musikbranchen, samtidig med at de har bevaret kontakten til de lokale rapmiljøer, fx gennem socialt arbejde.

Denne popularisering, hvor ikke mindst den sproglige dimension af rap har været af afgørende betydning, synes på mange måder at blive tolket som en stigende anerkendelse af brune unge i det danske samfund. Hermed kan de forstås som en begyndende nedbrydning af de nationalistisk funderede dikotomiske positioner som 'os' og 'dem', som kan være med til at opdatere nationens 'fiktive etnicitet' (Balibar 1991) til en mere nudansk version.

Netop brune rappers popularitet hos et bredere brunt såvel som lyserødt publikum, synes at give ny energi til et andet gennemgående tema i afhandlingen, nemlig at rappere befinder sig i en medierende position mellem 'samfundet' og 'brune unge'. Dette kommer tydeligt til udtryk i det arbejde, rappere udfører inden for den medborgerskabsorienterede offentlige sektor. Med udgangspunkt i hiphop-kulturens antiautoritære og ofte samfundskritiske idealer forventes det her, at de rappere, der er udøvere af sociale teknologier, på den ene side møder de unge i øjenhøjde og kommunikerer med dem på deres egne vilkår. Samtidig forventes det, at de indtager en opdragende og regulerende position i forhold til de unge og deres måder at ytre denne samfundskritik med det formål at gøre dem til 'gode medborgere' i samfundet.

At mange rappere befinder sig i en position mellem samfundsmæssige og personlige, karrieremæssige interesser ses imidlertid også hos de artister, der benytter musikbranchen som platform for kommunikation, og som har opnået anerkendelse og bredere kommerciel succes. Her synes budskaber at blive målt og vejret i forhold til rappernes position som synlige minoriteter. Hvor de ofte (af både medier og lyttere) tilskrives en rolle som repræsentanter for deres sociale gruppe – en rolle som nationens interne Andre, der opfattes som en magtfuld position, som skaber muligheder for at skabe social forandring – så opleves denne rolle ofte også som noget, der skygger over deres position som individuelle kunstnere og deres mulighed for at blive hørt som individer.

Afhandlingen har således på baggrund af et musikantropologisk funderet feltforskningsarbejde skabt et indblik i en rapscene, der som alle kulturelle rum, konstant er i udvikling. Mange af de aktiviteter, jeg har været en del af i løbet af min tid i felten, er allerede blevet erstattet af andre aktivi-

teter. Flere af de sociale projekter, jeg har haft kontakt til, er lukket, hvorimod andre er åbnet. Og de mennesker jeg har talt med, har flyttet sig. Enten rundt på rapscenen, hvor de har fornyet deres musik og/eller har indtaget nye roller, eller, for nogles vedkommende, helt væk fra rapscenen.

Denne afhandling har et bestemt blik på rapscenen – et blik som er blevet formet af mine erkendelsesinteresser, som følge af de retninger mine samtalepartnere har trukket mig i, og som konsekvenser af hvilke positioner, det har været muligt for mig at indtage i felten. I tillæg hertil må det naturligvis nævnes, at denne afhandling er ét ud af mange perspektiver på en rapscene, der synes at spænde over mange områder, felter og aktører. Hvor jeg har fokuseret på, hvordan brune rappere benytter rap som redskab til at skabe social forandring, og hvordan musikbranchen såvel som den medborgerskabsorienterede offentlige sektor kan være parter i denne proces, vil jeg afslutningsvis kort berøre andre mulige vinkler, som jeg systematisk har forbigået, men som naturligvis ville have givet andre – og valide – perspektiver.

En anden vinkel kunne have været at tage udgangspunkt i de mennesker, der befandt sig på rapscenen, men som primært indtog en rolle som publikum. Dette kunne have åbnet for perspektiver på, hvordan scenens rapmusik modtages og fortolkes, hvordan lyttere bruger denne musik i deres hverdag, i deres identitetsmæssige arbejde og til at konstruere deres virkeligheder.

Jeg har ligeledes valgt ikke at belyse de socialt baserede rapp projekter fra en vinkel, der tog udgangspunkt i de unge deltagere, deres overvejelser omkring deres musik, deres deltagelse i projekterne, deres forhold til skole, familie, venner osv. Foruden at kunne have bidraget til et mere hverdagsorienteret perspektiv på menneskers brug af musik, kunne denne vinkel også have skabt et større fokus på det socialpædagogiske og socialpsykologiske, musikalsk baserede arbejde, der finder sted på projekterne.

Et perspektiv, som jeg heller ikke specifikt belyser, er den eksplicitte aktivisme, som finder sted med udgangspunkt i rapscenen, og som ofte betegnes om 'raptivisme'. Mange af de aktiviteter, der bl.a. med Sorte Får Medier som platform, arbejder på at give *empowerment* til brune rappere, kan beskrives med denne term, ligesom dette også gør sig gældende for noget af det socialarbejde, der foregår. Raptivisme er imidlertid også noget, der kan indskrives i større nationale strategier i relationen til andre lande. Projektet Rapolitics er et eksempel på et offentligt støttet projekt, der med et eksplicit udgangspunkt i raptivisme indgår partnerskabsaftaler med folk og organisationer i bl.a. Mellemøsten, Afrika og Sydamerika for gennem et socialt og aktivistisk arbejde med rap og hiphop at give *empowerment* til marginaliserede unge, at give dem et talerør og herigennem sprede demo-

kratiske idealer. Videre forskning i sådanne transnationale samarbejdsprojekter kan give interessante perspektiver på en form for offentligt kulturdiplomati, der bl.a. kan anskues ud fra begrebet *soft power* (Nye 2008), og endvidere belyse endnu et interessant aspekt af krydsfeltet mellem rapmusik og politik.

Endelig er et overset og interessant perspektiv i forskningen i rap og hiphop blandt unge brune mennesker i Danmark kønsperspektivet. Hvor Sune Qvotrup Jensen (Jensen 2007) ud fra en sociologisk vinkel har belyst, hvordan unge brune mænd fra en lytterposition benytter rapmusik fremført fra en position som 'perker' i deres identitetsmæssige arbejde og i udviklingen af det, han kalder en hypermaskulinitet, så synes en opmærksomhed på de piger og kvinder, der både som producenter og publikum befinder sig på rapscenen, at være stærkt underbelyst – også i mit eget arbejde. Dette er en vinkel, som jeg, primært som følge af min feltforsknings udvikling, ikke har berørt, men som givetvis rummer yderst interessante perspektiver på forholdet mellem køn, (post)etnicitet, identitet og (rap)musik, og som vil kunne berige forskningen i krydsfeltet mellem rap, rettigheder og respekt, som har været omdrejningspunktet for denne afhandling.

Denne afhandling startede til en koncert med Marwan i Vega i marts 2014. Her vil den også slutte. Når jeg tænker tilbage på koncerten, er der mange ting der har ændret sig siden jeg stod der. Perspektiver der er kommet til i skriveprocessen. Parabolen oppe under sceneloftet symboliserer ikke længere kun Marwans kamp for at finde en identitet som statsløs palæstinensisk rapper i et nationalt orienteret Danmark, hvor han er opvokset og har boet det meste af sit liv. "Vi er alle fucking mennesker", sagde han og understregede, at han gerne bare ville anerkendes som "ham der laver fed musik" (Samtale 10.3.2014). Disse to sætninger, og Marwans grunde til at sige dem, viser i al deres enkelhed hele det komplekse spændingsfelt mellem det politiske, musikken samt det kollektive og individuelle identitetsarbejde, der hver dag udspiller sig på den rapscene, som har været genstand for denne afhandling. I dette problemkompleks kan parabolantennen uden videre ses som et klart symbol på den lokaliserede kosmopolitisme, der som en etisk horisont udfylder den baggrund, hvorpå de enkelte artister nødvendigvis må træde frem. Samtidig er parabolantennen symptomatisk for ønskerne om en ny verdensorden, der overskrider ideerne om nationalstaten som forankringen af den enkeltes hjem. For brune rappere i Danmark må dette hjem nærmere ses som en flerstedet topografi, hvor rapscenen som et transnationalt, postetnisk og diasporisk rum, ikke bare skaber et alternativt fællesskab, men derimod også er med til at udvide og sætte spørgsmålstejn ved ideen om nationalstaten og ved ideer om, hvad det betyder at være henholdsvis minoritet og majoritet.

Kilder

Feltmateriale

Mit nedskrevne feltmateriale refererer jeg til som 'Feltnoter dd-mm-år'. De samtaler, som jeg har haft, som ikke er blevet optaget, refereres til som feltnoter og med datoen for samtalen. Det samme gør sig gældende for mail- og chat-korrespondancer mellem mig og mine samtalepartnere.

Listen herunder omfatter de i afhandlingen citerede samtaler, som i løbet af min feltforskning er blevet optaget og transskriberet. Referencen til datoen for samtalen fungerer som henvisning i afhandlingsteksten.

Dato/reference	Person(er)	Sted
Samtale 30.6.2012	Ahmad	Udenfor på Nørrebro
Samtale 21.12.2014	Ali	På Club Fair i Høje Taastrup
Samtale 8.6.2012	Ali	Hjemme hos Ali
Samtale 17.1.2014	Ali	I et studie
Samtale 23.1.2014	Ali	Hjemme hos Ali
Samtale 20.5.2014	Ali	På en bæk ved Københavns Universitet Amager
Samtale 27.5.2014	Ali	Hjemme hos mig
Samtale 7.6.2012	Amir	Udenfor på Nørrebro
Samtale 12.7.2010	Asem	I et studie i Vollsmose, Odense
Samtale 10.10.2012	Asem	I et studie i Vollsmose, Odense
Samtale 1.2.2013	Asem (og Camilla)	I et studie i Vollsmose, Odense
Samtale 7.9.2010	Ataf	På en cafe på Nørrebro
Samtale 8.7.2010	Babak	På Assistens Kirkegård, Nørrebro
Samtale 4.2.2014	Babak	På en cafe og hjemme hos Babak
Samtale 16.12.2010	Birgitte	På Club Fair i Høje Taastrup

Samtale 2.9.2014	Deniz	På en bænke ved Københavns Universitet Amager
Samtale 7.6.2012	Erkan	På Ishøj Ungdomsskole
Samtale 20.10.2010	Faraz	På et pizzeria i Aarhus V
Samtale 18.8.2014	Henrik Daldorph	På Daldorphs kontor, Sony Music, København
Samtale 4.2.2013	Imran	På en cafe på Nørrebro
Samtale 5.3.2014	Imran	På en cafe på Nørrebro
Samtale 19.5.2014	Imran	I min gård, Nørrebro
Samtale 14.6.2010	Joseph	På Josephs kontor, Amager
Samtale 19.3.2014	Kewan	I et lokale hos Sony Music, København
Samtale 20.8.2014	Majid	På Majids kontor i Indre København
Samtale 10.3.2014	Marwan	På en bar i Aarhus
Samtale 18.6.2012	Mindreårig rapper	
Samtale 30.6.2012	Mindreårig rapper	
Samtale 1.2.2013	Mindreårig rapper	
Samtale 7.2.2013	Murad	På en cafe på Nørrebro
Samtale 4.2.2013	Pelle	Hjemme hos Pelle
Samtale 7.12.2010	Peyman	I Mark Mereks studie i Aarhus
Samtale 31.1.2013	Ramin	På en cafe på Vesterbro
Samtale 15.9.2014	Reza	Hjemme hos Reza
Samtale 26.11.2012	Tobias	På en cafe på Nørrebro
Samtale 18.6.2012	Zaki	På en cafe på Vesterbro

De optagede samtaler, som jeg yderligere har foretaget, og som på mere indirekte vis er en del af afhandlingsmaterialet, figurerer herunder.

Samtale 18.6.2012	Aya	Udenfor på Nørrebro
Samtale 20.10.2010	Henning Winther	Kontor i Aarhus V
Samtale 7.12.2010	Mark Merek	I et studie i Aarhus V
Samtale 7.12.2012	Mic	I et studie i Aarhus V
Samtale 3.11.2010	Mindreårig rapper	
Samtale 1.2.2013	Mindreårig rapper	

Bibliografi

- Ahmed, Sara 2007. "A phenomenology of whiteness." *Feminist Theory* 8:149-168. doi: 10.1177/1464700107078139.
- Ahmed, Sara. 2000. *Strange Encounters: Embodied Others in Post-Coloniality*. London & New York: Routledge.
- Ahmed, Sara. 2006. *Queer Phenomenology*. Durham and London: Duke University Press.
- Ahmed, Sara, Claudia Castaneda, og Anne-Marie Fortier. 2003. "Introduction: Uprootings/Regroundings: Questions of Home and Migration." I *Uprootings/Regroundings: Questions of Home and Migration*, red. af Sara Ahmed, Claudia Castaneda og Anne-Marie Fortier. Oxford: Berg Publishers.
- Alim, H. Samy. 2009. "Intro. Straight Outta Compton, Straight aus München: Global Linguistic Flows, Identities, and the Politics of Language in the Global Hip Hop Nation." I *Global Linguistic Flows. Hip Hop Cultures, Youth Identities, and the Politics of Language*, red. af H. Samy Alim, Awad Ibrahim og Alastair Pennycook. London: Routledge.
- Alim, H. Samy, Awad Ibrahim, og Alastair Pennycook (eds.). 2008. *Global linguistic flows: Hip Hop Cultures, youth identities, and the politics of language*. London/New York: Routledge.
- Amit, Vered. 2000. "Introduction: Constructing the Field." I *Constructing the Field. Ethnographic Fieldwork in the Contemporary World*, red. af Vered Amit. London: Routledge.
- Anderson, Benedict. 1991. *Imagined Community*. London & New York: Verso.
- Andersson, Mette. 2003. "Immigrant youth and the dynamics of marginalization." *Young. Nordic Journal of Youth Research* 11 (1):74–89.
- Andreassen, Rikke. 2005. "The Mass Media's Construction of Gender, Race, Sexuality and Nationality. An Analysis of the Danish News Media's Communication about Visible Minorities." PhD, Department of History, University of Toronto.
- Andreassen, Rikke. 2006. "Intersektionalitet i voldtægtsnarrativer." *Kvinder, køn og forskning* 2-3.
- Andreassen, Rikke. 2007. *Der er et yndigt land. Medier, minoriteter og danskhed*. København: Tiderne Skifter.
- Andreassen, Rikke. 2014. "DEBAT: Response: The Nordic discomfort with "race"." *Nordic Journal of Migration Research* 4 (1):40-44.
- Andreassen, Rikke, Anne Henningsen, og Lene Myong. 2008. "'Hvidhed'." *Kvinder, køn og forskning* 2009/8:3-6.
- Androutsopoulos, Jannis. 2003. *Hip hop: Globale kultur, Lokale praktiken*. Bielefeld: Transcript Press.
- Anon. 2003. "Dobbelt tragisk" (Leder). *Politiken*, d. 1. oktober. Jf. <http://politiken.dk/debat/ledere/ECE69405/dobbelt-tragisk/>, besøgt 1.4.2015.
- Ansel-Henry, Anthony, og Susanne Branner Jespersen. 2003. *Konflikt på gadeplan – når etnisk minoritetsungdom og politi mødes*. Center for Ungdomsforskning, Institut for Uddannelsesforskning: Roskilde Universitetscenters Trykkeri.
- Appadurai, Arjun. 1990. "Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy." *Theory, Culture & Society* 7 (2):295-310.
- Appadurai, Arjun. 1996. *Modernity At Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis & London: University of Minnesota Press.
- Appiah, Kwame Anthony. 2006. *Cosmopolitanism: Ethics in a world of strangers*. New York: W. W. Norton.
- Ardener, Edwin. 1982. "Social anthropology, language, and reality." I *Semantic Anthropology*, red. af David Parkin. London: Academic Press.

- Back, Les. 1996. "Apache Indian, reggaemusikken og det kulturelle intermezzo." *Social Kritik* 45/46.
- Baker, Sally. 2013. "Conceptualising the use of Facebook in ethnographic research: as tool, as data and as context." *Ethnography and Education* 8 (2):131-145.
- Balibar, Etienne. 1991. "The Nation Form: History and Ideology." I *Race, Nation, Class. Ambiguous Identities*, red. af Etienne Balibar og Immanuel Wallerstein. London & New York: Verso
- Balibar, Etienne. 1994. *Masses, Classes, Ideas: Studies on Politics and Philosophy Before and After Marx*. New York & London: Routledge.
- Barber-Kersovan, Alenka. 2004. "Music as a parallel power structure." I *Shoot the singer! Music censorship today*, red. af Marie Korpe. London: Zed Books.
- Barth, Frederik. 1980. *Sosialantropologien som grunnvitenskap*. København: Folkeuniversitetet
- Basu, Dipa, and Sid Lemelle (red.). 2006. *The vinyl ain't final: Hip hop and the globalization of black popular culture*. London: Pluto Press.
- Bauman, Zygmunt. 1991. *Modernity and Ambivalence*. Ithaca & New York: Cornelle University Press.
- Bauman, Zygmunt. 1996. "From Pilgrim to Tourist - or a Short History of Identity." I *Questions of Cultural Identity*, red. af Stuart Hall og Paul du Gay. London: SAGE Publications.
- Beadle, Jeremy J. 1993. *Will Pop Eat Itself? Pop Music in the Sound Bite Era*. London: Faber & Faber.
- Beck, U. 2000. "The cosmopolitan perspective: sociology of the second age of modernity." *British Journal of Sociology* 51:79-105.
- Beneito-Montagut, Roser 2011. "Ethnography Goes Online: Towards a User-Centred Methodology to Research Interpersonal Communication on the Internet." *Qualitative Research* 11 (6):716-735.
- Benhabib, Seyla. 2005. "Borders, Boundaries, and Citizenship." *Political Science and Politics* 38 (4):673-677.
- Bennett, Andy. 2000. *Popular Music and Youth Culture. Music, Identity and Place*. London: MacMillan Press Ltd.
- Bennett, Andy. 2004. "Consolidating the music scenes perspective." *Poetics* 32:223-234. doi: 10.1016/j.poetic.2004.05.004.
- Bernard, H. Russell. 2006. *Research Methods in Anthropology. Qualitative and Quantitative Approaches*. Oxford: AltaMira Press.
- Bhabha, Homi. 1983. "The Other Question. Homi K. Bhabha reconsiders the Stereotype and the Colonial Discourse." *Screen* 24 (6):18-36.
- Bhabha, Homi. 1990. "The Third Space." I *Identity: community, culture, difference*, red. af Jonathan Rutherford. London: Lawrence & Wishart.
- Bhabha, Homi. 1996. "Culture's In-Between." I *Questions of Cultural Identity*, red. af Stuart Hall og Paul du Gay. London: SAGE.
- Bhabha, Homi. 2004. *The Location of Culture*. London: Routhledge Classics.
- Bhabha, Homi K. 2011. *Our Neighbours, Ourselves: Contemporary Reflections on Survival*. Berlin/New York: Walter De Gruyter Incorporated.
- Bhatt, C. 2006. "The Fetish of the Margins: Religious Absolutism, Anti-racism and Postcolonial Silence." *New Formations* (59):95-115.
- Blacking, John. 1977. "Some problems of theory and method in the study of musical change." *Yearbook of the International Folk Music Council* 9:1-26.
- Bleich, Erik. 2009. "Muslims and the State in the Post-9/11 West: Introduction." *Journal of Ethnic and Migration Studies* 35 (3):353-360. doi: 10.1080/13691830802704509.

- Bohlman, Phillip V. 1997. "World musics and world religions: Whose world?" I *Enchanting Powers: Music in the world's religions*, red. af Lawrence E. Sullivan. London: Harvard University Press.
- Borup, Tobias Cadin, og Ali Sufi. 2014. *Gade/Dansk Ordbog - en håndbog i ghettodansk*. København: People's Press.
- Bourdieu, Pierre. 1991. *Language and Symbolic Power*. Cambridge: Polity.
- Boym, Svetlana. 1998. "On Diasporic Intimacy: Ilya Kabakov's Installations and Immigrant Homes." *Critical Inquiry* 24 (2, Intimacy):498-524.
- Buch, Lotte. 2009. "Moralsk positionering. Feltarbejde i de besatte palæstinensiske områder." I *Mellem mennesker. En grundbog i antropologisk forskningsetik*, red. af Kirsten Hastrup. København: Hans Reitzels Forlag.
- Bundgaard, Helle. 2009. "Diskursiv lukning. Ethiske dilemmaer i dansk minoritetsforskning." I *Mellem mennesker. En grundbog i antropologisk forskningsetik*, red. af Kirsten Hastrup. København: Hans Reitzels Forlag.
- Butler, Judith. 1990. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* London: Routledge.
- Caglar, A. S. 1998. "Popular Culture, Marginality and Institutional Incorporation: German-Turkish Rap and Turkish Pop in Berlin." *Cultural Dynamics* 10 (3):243-261. doi: 10.1177/092137409801000301.
- Chang, Jeff. 2005. *Can't stop won't stop. A History of the Hip-Hop Generation*. New York: St. Martin's Press.
- Chang, Jeff. 2007. "It's a Hip-Hop World." *Foreign Policy* 163:58-65.
- Chock, Phyllis Pease. 1987. "The irony of stereotypes: Toward an anthropology of ethnicity." *Cultural Anthropology* 2 (3):347-367.
- Christensen, Ann-Dorte. 2008. "Nationalisme og lokalt tilhørsforhold – køn, klasse og etnicitet som grænsemærker." *Kvinder, køn og forskning* 3:59-68.
- Christensen, Ralf. 2000. "Dansk hiphops nye farver." *Information*, d. 26. april. Jf. <http://www.information.dk/42756>, besøgt 1.4.2015.
- Christensen, Ralf. 2003. "Støttefond krævede sang fjernet fra Christiania-cd." *Politiken*, d. 30. september. Jf. <http://politiken.dk/kultur/ECE69354/stoettefond-krævede-sang-fjernet-fra-christiania-cd/>, besøgt 22.4.2015.
- Clay, Andreana. 2012. *The Hip-Hop Generation Flights Back. Youth, Activism, and Post-civil Rights Politics*. New York & London: New York University Press.
- Clifford, James. 1986. "Introduction: Partial Truths." I *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*, red. af James Clifford og George E. Marcus. Berkeley, Los Angeles & London: University of California Press.
- Clifford, James. 1997. "Spatial Practices: Fieldwork, Travel, and the Disciplining of Anthropology." I *Anthropological Locations: Boundaries and Grounds of a Field Science*, red. af Akhil Gupta og James Ferguson. Berkeley, Los Angeles & London: University of California Press.
- Cohen, Anthony P., og Nigel Rapport. 1995. "Introduction: consciousness in anthropology." I *Questions of consciousness*, red. af Anthony P. Cohen og Nigel Rapport. London & New York: Routledge.
- Cohen, R. 1997. *Global Diasporas: An Introduction*. Seattle: University of Washington Press.
- Cohen, Sara. 1999. "Scenes." I *Key Terms in Popular Music and Culture*, red. af Bruce Horner og Thomas Swiss. Oxford: Blackwell Publishing.
- Collins, Patricia Hill. 1998. *Fighting Words: Black Women and the Search for Justice*. Minnesota: University of Minnesota Press.

- Condry, Ian. 2006. *Hip-hop Japan: Rap and the paths of cultural globalization*. Durham, NC: Duke University Press.
- Cooley, Timothy J., og Gregory Barz. 2008. "Casting Shadows: Fieldwork Is Dead! Long Live Fieldwork! Introduction." I *Shadows in the Field. New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*, red. af Gregory Barz og Timothy J. Cooley. Oxford: Oxford Univerisyt Press.
- de Beauvoir, Simone. 1997 [1949]. *The Second Sex* London: Vintage
- de Certeau, Michel. 1984. *The Practice of Everyday Life*. Berkeley: University of California Press.
- Demant, Jakob, Charlotte Klinge-Christensen, og Anne-Stina Sørensen. 1997. "Den danske Hip Hop-Kultur: et neotribalt fællesskab." *Dansk Sociologi* 3.
- DeNora, Tia. 2000. *Music in everyday life*. United Kingdom: Cambridge University Press.
- DeNora, Tia. 2006. "Music and Emotion in Real Time." I *Consuming Music Together. Social and Collaborative Aspects of Music Consumption Technologies*, red. af Kenton O'Hara og Barry Brown. Dordrecht: Springer.
- Desjarlais, Robert. 1996. "The office of reason: on the politics of language and agency in a shelter for "the homeless mentally ill"." *American Ethnologist* 23 (4):880-900.
- Du Bois, W. E. B. 2008 [1903]. *The Souls of Black Folk*. Virginia: Wilder Publications.
- Durand, Alain-Phillipe (red.). 2002. *Black, blanc, beur: Rap music and hip hop culture in the francophone world*. Lanham, MD: Scarecrow Press.
- Dyndahl, Petter. 2008. "Norsk hiphop i verden. Om konstruksjon av global identitet i hiphop og rap." I *Hiphop i Skandinavien*, red. af Mads Krogh og Birgitte Stougaard Pedersen. Aarhus: Aarhus Universitetsforlag.
- Dyrberg, T. B. 2000. "Racisme som en nationalistisk og populistisk reaktion på elitedemokrati." I *Diskursteori på arbejde*, red. af T. B. Dyrberg, A. D. Hansen og J. Torfing. Frederiksberg: Roskilde Universitetsforlag.
- Ebo, Bosah. 1998. "Internet or Outernet?" I *Cyberghetto or Cybertopia?: Race, Class, and Gender on the Internet*, red. af Bosah Ebo. Westport: Greenwood Publishing Group.
- El-Tayeb, Fatima. 2011. *European Others. Queering Ethnicity in Postnational Europe*. Minneapolis & London: University of Minnesota Press.
- Elkjær, Lea Eckert, og Gry Tyberg Holm. 2013. "I LIVSBANEN lever de unge deres drømme ud." *Social Kritik* 134:86-95.
- Fadel, Ulla Holm. 1999. "Skik følge eller land fly. Danske forståelser af kulturel forskel-ighed." I *Den generende forskellighed. Danske svar på den stigende multikulturalisme*, red. af Peter Hervik. København: Hans Reitzels Forlag.
- Fanon, Frantz. 2008 [1952]. *Black Skin White Masks*. London: Pluto Press.
- Feld, Steven. 1994. "Communication, Music, and Speech about Music." I *Music grooves: essays and dialogues*. Chicago: University of Chicago Press.
- Finstad, Liv. 2000. *Politiblikket*. Oslo: Pax Forlag.
- Fock, Eva. 2000. *Mon farven har en anden lyd? - Strejftog i 90'ernes musikliv og ungdomskultur i Danmark*. København: Museum Tusculanums Forlag.
- Fock, Eva. 2003. "Hvordan lyder en kultur? Musikalsk (selv)iscenesættelse i det offentlige rum og dets betydning for relationen mellem gruppe og individ." I *Medierne, minoriteterne og det multikulturelle samfund. Skandinaviske perspektiver*, red. af Thomas Tufte. Göteborg: Nordicom.
- Forman, Murray. 2013. "'Hood Work: Hip-Hop, Youth Advocacy, and Model Citizenry.'" *Communication, Culture & Critique* 6 (2):244-257. doi: 10.1111/cccr.12012.
- Foucault, Michel. 1977. *Discipline and Punish. The Birth of the Prison*. London: Penguin Books.

- Foucault, Michel. 1988. "Technologies of the self." I *Technologies of the self. A Seminar with Michel Foucault*, red. af Luther H. Martin, Huck Gutman og Patrick H. Hutton. Amherst: The University of Massachusetts Press.
- Friedman, Jonathan. 1995. "Global System, Globalization and the parameters of Modernity." I *Global Modernities*, red. af Mike Featherstone, Scott Lash og Roland Robertson. London: SAGE.
- Frith, Simon. 1996. "Music and Identity." I *Questions of Cultural Identity*, red. af Stuart Hall og Paul du Gay. London: SAGE Publications.
- Gad, Ulrik Pram. 2011. "Muslimer som trussel. Identitet, sikkerhed og modforanstaltninger." I *Islam og muslimer i Danmark. Religion, identitet og sikkerhed efter 11. september 2001* red. af Marianne Holm Pedersen og Mikkel Rytter. Copenhagen: Museum Tusculanums Forlag.
- Gammeltoft, Tine. 2003. "Intimiteten. Forholdet til den anden." I *Ind i Verden. En grundbog i antropologisk metode*, red. af Kirsten Hastrup. København: Hans Reitzels Forlag.
- Geertz, Clifford. 1973. *The Interpretation of Cultures*. New York: Basic Books, Inc.
- Gejl, Torben. 2003. "Århus V fornyer dansk hiphop." *Musikeren*, nr. 12, december 2003.
- Giese, Ditte. 2007a. "Dansk rapper laver suverænt P.E.R.K.E.R. album." *Politiken*, d. 8. maj. Jf. <http://politiken.dk/kultur/musik/cd-beat/ECE300262/dansk-rapper-laver-suveraent-perker-album/>, besøgt 1.4.2015
- Giese, Ditte. 2007b. "33% Outlandish synger fædrelandssange fra Vestegnen." *Politiken*, d. 5. september. Jf. <http://politiken.dk/kultur/musik/cd-beat/ECE374187/33--outlandish-synger-faedrelandssange-fra-vestegnen/>, besøgt d. 2.4.2015.
- Giese, Ditte. 2007c. "Ali Kazims debut er forfriskende men ujævn." *Politiken*, d. 7. november. Jf. <http://politiken.dk/kultur/musik/cd-beat/ECE421946/ali-kazims-debut-er-forfriskende-men-ujaevn/>, besøgt 1.4.2015.
- Gilliam, Laura. 2006. *De umulige børn og det ordentlige menneske. Et studie af identitet, ballade og muslimske fællesskaber blandt etniske minoritetsbørn i en folkeskole*. København: Danmarks Pædagogiske Universitetsforlag.
- Gilliam, Laura. 2008. "Svinekød, shorts og ballade. Børns forståelse af den danske og den muslimske identitet i skolen." *Tidsskrift for Islamforskning* 3:44-65.
- Gilroy, Paul. 1991. "Black Music, Ethnicity, and the Challenge of a "Changing" Same." *Black Music Research Journal* 11 (2):111-136.
- Gilroy, Paul. 1993. *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness*. London: Verso.
- Gilroy, Paul. 2000. *Between Camps. Nations, Cultures and the Allure of Race*. London: Routledge.
- Gilroy, Paul. 2004. *After Empire. Melancholia or convivial culture?* London: Routledge.
- Gilroy, Paul. 2015. "Cosmopolitanism and Conviviality in the Age of Perpetual War." I *Whose Cosmopolitanism? Critical Perspectives, Relationalities and Discontents*, red. af Nina Glick Schiller og Andrew Irving. Oxford & New York: Berghahn Books.
- Gingrich, Andre. 2004. "Moralizing about Othering." I *Grammars of Identity/Alterity: A Structural Approach*, red. af Gerd Baumann og Andre Gingrich. New York: Berghahn.
- Glick Schiller, N., A. Çağlar, og T. C. Guldbrandsen. 2006. "Beyond the ethnic lens: Locality, globality, and born-again incorporation." *American Ethnologist* 33 (4):612-633.
- Glick Schiller, Nina. 2015. "Diasporic Cosmopolitanism: Migrants, Sociabilities and City Making." I *Whose Cosmopolitanism? Critical Perspectives, Relationalities and Discontents*, red. af Nina Glick Schiller og Andrew Irving. Oxford & New York: Berghahn Books.
- Glick Schiller, Nina, og Ayse Çağlar. 2011. "Locality and Globality. Building a comparative Analytical Framework in Migration and Urban Studies." I *Locating Migration: Rescaling Cities and Migrants*, red. af Nina Glick Schiller og Ayse Çağlar. London: Cornell University Press.

- Glick Schiller, Nina, T. Darieva, og S. Gruner-Domic. 2011. "Defining cosmopolitan sociability in a transnational age: An introduction." *Ethnic and Racial Studies* 34 (3):399-418.
- Glick Schiller, Nina, og Ulrike Hanna Meinhof. 2011. "Singing a New Song? Transnational Migration, Methodological Nationalism and Cosmopolitan Perspectives." *Music and Art in Action* 3 (3):21-39.
- Glick Schiller, Nina, og Andreas Wimmer. 2002. "Methodological nationalism and beyond: nation-state building, migration and the social sciences." *Global Networks* 2 (4):301-334.
- Goldberg, David Theo. 1993. *Racist Culture: Philosophy and the Politics of Meaning*. Oxford: Blackwell Publishers.
- Grillo, R. D. 2003. "Cultural Essentialism and Cultural Anxiety." *Anthropological Theory* 3 (2):157-173. doi: 10.1177/1463499603003002002.
- Grubert, Christian. 2002. "Pimp-a-lot Crew: Århus V." *Gaffa*, d. 19. juli. Jf. (<http://www.gaffa.dk/anmeldelse/18598>, besøgt d. 5. april 2015).
- Grubert, Christian. 2009. "Gade-capitainen er gået hen og blevet gade-preacher." *Gaffa*, d. 25. maj. Jf. <http://gaffa.dk/anmeldelse/32643>, besøgt 1.4.2015.
- Grøn, Tommy. 2010. "Gaffa-chef: Kun én stjerne i dansk hiphop." *Politiken*, d. 15. november. Jf. <http://politiken.dk/kultur/musik/ECE1109838/gaffa-chef-kun-n-stjerne-i-dansk-hiphop/>, besøgt 2.4.2015.
- Gullestad, Marianne. 2001. "Lighetens grenser." I *Likhetens paradokser. Antropologiske undersøkelser i det moderne Norge*, red. af Marianne E. Lien, Hilde Lidén og Halvard Vike. Oslo: Universitetsforlaget.
- Gullestad, Marianne. 2004. "Blind Slaves of our Prejudices: Debating 'Culture' and 'Race' in Norway." *Ethnos* 69 (2):177-203.
- Gullestad, Marianne. 2006a. "Imagined Kinship. The Role of Descent in the Rearticulation of Norwegian Ethno-Nationalism." I *Neo-nationalism in Europe and Beyond: Perspectives from Social Anthropology*, red. af André Gingrich og Marcus Banks. Oxford: Berghahn Books.
- Gullestad, Marianne. 2006b. *Plausible Prejudice. Everyday experience and social images of nation, culture and race*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Gupta, Akhil, and James Ferguson. 1992. "Beyond 'Culture': Space, Identity, and the Politics of Difference." *Cultural Anthropology* 7 (1, Space, Identity, and the Politics of Difference):6-23.
- Gustavson, L. C., og J. D. Cytrynbaum. 2003. "Illuminating Spaces: Relational Spaces, Complicity, and Multi-sited Ethnography." *Field Methods* 15 (3):252-270.
- Hacking, Ian. 1999 [1986]. "Making up people." I *Science Studies Reader*, red. af Mario Biagioli. London: Routledge.
- Hage, Ghassan. 1997. "At home in the entrails of the west: multiculturalism, 'ethnic food,' and migrant home-building." I *Home/World: Space, Community and Marginality in Sydney's West*, red. af Helen Grace, Ghassan Hage, Lesley Johnson, Julie Langsworth og Michael Symonds. Western Sydney: Pluto Press.
- Hage, Ghassan. 2005. "A not so multi-sited ethnography of a not so imagined community." *Anthropological Theory* Vol 5 (4):463-475.
- Hall, Stuart. 1990. "Cultural Identity and Diaspora." I *Identity: Community, Culture, Difference*, red. af Jonathan Rutherford. London: Lawrence and Wishart.
- Hall, Stuart. 1992. "The question of cultural identity." I *Modernity and its futures*, red. af Stuart Hall, Tony McGrew og David Held. Cambridge: Polity Press.
- Hall, Stuart. 1996. "Introduction: Who needs 'Identity'?" I *Questions of Cultural Identity*, red. af Stuart Hall og Paul du Gay. London: SAGE Publications.

- Hall, Stuart. 1997. "The Spectacle of the 'Other'." I *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, red. af Stuart Hall. London: Sage.
- Hall, Stuart. 2013. "The Spectacle of the 'Other'." I *Representation*. Second edition, red. af Stuart Hall, Jessica Evans og Sean Nixon. London: Sage.
- Hall, Tom, og Howard Williamson. 1999. *Citizenship and Community*. Leicester: National Youth Agency.
- Hammersley, Martyn, og Paul Atkinson. 2007. *Ethnography. Principles in Practice*. London: Routledge.
- Hannerz, Ulf. 1987. "The World in creolization." *Africa* 57.
- Hannerz, Ulf. 1992. *Cultural Complexity. Studies in the Social Organization of Meaning*. New York: Colombia University Press.
- Hansen, Julie Hjerl. 2008. "Nationalstaten er ikke under afvikling – ikke lige foreløbig." *Information*, d. 19. april. Jf. <http://www.information.dk/158069>, besøgt 27.3.2015
- Haraway, Donna. 1992. "The Promises of Monsters: A Regenerative Politics for Inappropriate/d Others." I *Cultural Studies*, red. af Lawrence Grossberg, Cary Nelson og Paula Treichler. London: Routledge.
- Haraway, Donna J. 1991. *Simians, Cyborgs, and Women. The Reinvention of Nature*. New York: Routledge.
- Hardt, Michael, og Antonio Negri. 2000. *Empire*. Cambridge: Harvard University Press.
- Hastrup, Kirsten. 1992. *Det antropologiske projekt om forbløffelse*. Red. af Inge Damm og Jan Teuber. København: Gyldendal.
- Hastrup, Kirsten. 1995. *A Passage to Anthropology, Between Experience and Theory*. London: Routledge.
- Hastrup, Kirsten. 2003a. "Introduktion. Den antropologiske videnskab." I *Ind i Verden. En grundbog i antropologisk metode*, red. af Kirsten Hastrup. København: Hans Reitzels Forlag.
- Hastrup, Kirsten. 2003b. "Metode. Opmærksomhedens retning." I *Ind i Verden. En grundbog i antropologisk metode*, red. af Kirsten Hastrup. København: Hans Reitzels Forlag.
- Hastrup, Kirsten. 2004a. "Introduktion. Antropologiske vendinger." I *Viden om verden. En grundbog i antropologisk analyse*, red. af Kirsten Hastrup. København: Hans Reitzels Forlag.
- Hastrup, Kirsten. 2004b. *Kultur - Det fleksible fællesskab*. Aarhus: Aarhus Universitetsforlag.
- Hastrup, Kirsten. 2005. "Social anthropology. Towards a pragmatic enlightenment?" *Social Anthropology* 13 (2):133-149. doi: 10.1017/s0964028205001199.
- Hastrup, Kirsten. 2009. "Refleksiv etik. Antropologiens sociale engagement." I *Mellem mennesker. En grundbog i antropologisk forskningsetik*, red. af Kirsten Hastrup. København: Hans Reitzels Forlag.
- Hay, James. 2003. "Unaided Virtues: The (Neo)Liberalization of the Domestic Sphere and the New Architecture of Community." I *Foucault, Cultural Studies, and Governmentality*, red. af J. Bratich, J. Packer og C. McCarthy. Albany: State University of New York Press.
- Hedetoft, Ulf, og Mette Hjort. 2002. "Introduction." I *The Postnational Self: Belonging and Identity*, red. af Ulf Hedetoft and Mette Hjort. Minneapolis: University of Minneapolis Press.
- Hervik, Peter. 1999a. "Nyracisme - politisk of folkelig." I *Den generende forskellighed. Danske svar på den stigende multikulturalisme*, red. af Peter Hervik. København: Hans Reitzels Forlag.
- Hervik, Peter. 2002a. "Boganmeldelse af "Generous Betrayal. Politics of Culture in the New Europe"." *Norsk Antropologisk Tidsskrift* 4 (13. årgang).

- Hervik, Peter. 2002b. *Mediernes muslimer. En antropologisk undersøgelse af mediernes dækning af religioner i Danmark*: Nævnet for Etnisk Ligestilling.
- Hervik, Peter. 2003. "Etnicitet og mediernes skildring af de etniske minoriteter. Et antropologisk perspektiv." I *Medierne, minoriteterne og det multikulturelle samfund. Skandinaviske perspektiver*, red. af Thomas Tufte. Göteborg: Nordicom.
- Hervik, Peter. 2004. "Anthropological perspectives on the new racism in Europe." *Ethnos* 69 (2):149-155. doi: 10.1080/0014184042000212830.
- Hervik, Peter. 2012a. *Current Themes in IMER Research, number 13: The Danish Muhammad Cartoon Conflict*, red. af Björn Fryklund, Maja Povrzanovic Frykman, Pieter Bevelander, Christian Fernández og Anders Hellström. Malmö: Malmö University.
- Hervik, Peter. 2012b. "Ending tolerance as a solution to incompatibility: The Danish 'crisis of multiculturalism'." *European Journal of Cultural Studies* 15 (2):211-225. doi: 10.1177/1367549411432024.
- Hervik, Peter (red.). 1999b. *Den generende forskellighed. Danske svar på den stigende multikulturalisme*. København: Hans Reitzels Forlag.
- Hesmondhalgh, David. 2005. "Subcultures, Scenes or Tribes? None of the Above." *Journal of Youth Studies* 8 (1):21-40. doi: 10.1080/13676260500063652.
- Hill, Marc Lamount 2009. *Beats, rhymes, and classroom life: Hip-hop pedagogy and the politics of identity*. New York: Teachers College Press.
- Holland, Dorothy C. 1992. "How cultural systems become desire: A case study of American romance." I *Human motives and cultural models. Publications of the Society for Psychological Anthropology*, red. af Roy G. D'Andrade og Claudia Strauss. Cambridge: Cambridge University Press.
- Holliday, A. 2007. *Doing and Writing Qualitative Research*. London: Sage.
- Holmberg, Lars. 1999. *Inden for lovens rammer – Politiets arbejdsmetoder og konkrete skøn*. København: Gyldendal.
- Honneth, Axel. 2008 [2004]. "Anerkendelse og retfærdighed." I *Anerkendelsespolitik*, red. af Michael Hviid Jacobsen og Rasmus Willig. Odense: Syddansk Universitetsforlag.
- hooks, bell. 1992. *Black Looks: Race and Representation*. Boston: South End Press.
- Horsdal, Marianne. 1999. *Livets fortællinger - en bog om livshistorier og identitet*: Borgens Forlag.
- Horsdal, Marianne. 2001. "Oplevelser af diskrimination blandt etniske minoriteter i Danmark." *Socialpolitik* 4 (Nyracismen – en alvorlig udfordring for demokratiet. Socialpolitik).
- Horsdal, Marianne. 2004. "Demokratisk medborgerskab og biografisk læring." I *Medborgerskab, identitet og demokratisk dannelse*, red. af Ove Korsgaard. København: Danmarks Pædagogiske Universitets Forlag.
- Hviid, Kirsten. 2007. "'No Life' – om gadelivsstil, territorialitet og maskulinitet blandt unge mænd i et forstadskvarter." PhD., Institut for Historie, Internationale Studier & Samfundsforhold, Aalborg Universitet.
- Hygum, Dorthe. 1996. *Hip hop*. København: Tiderne Skifter.
- Ignatief, M. 2001. *Human Rights as Politics and Idolatry*. Princeton: Princeton University Press.
- Ingold, TIm. 2000. *The perception of the environment: essays on livelihood, dwelling and skill*. London: Routledge.
- Jackson, Anthony (red.). 1987. *Anthropology at Home, ASA Monographs 25*. London: Tavistock Publications.
- Jackson, Michael. 2002. *The Politics of Storytelling: Violence, Transgression and Intersubjectivity*. København: Museum Tusculanum Press.
- Jacobsen, Michael Hviid, and Rasmus Willig (red.). 2008. *Anderkendelsespolitik*. Odense: Syddansk Universitetsforlag.

- Jagd, Christina Bækkelund. 2007. "Medborger eller modborger? Dansksomalieres kamp for at opbygge en meningsfuld tilværelse i det danske samfund - gennem arbejde." PhD, Institut for antropologi, Københavns Universitet.
- James, Wendy. 2000a. "Beyond the first encounter: transformations of 'the field' in North East Africa." I *Anthropologists in a Wider World. Essays on Field Research*, red. af Paul Dresch, Wendy James og David Parkin. Oxford: Berghahn Books.
- James, William. 2000b. "Hvad pragmatisme betyder." I *Det videnskabelige perspektiv. Videnskabsteoretiske tekster*, red. af Lars-Henrik Schmidt. Viborg: Akademisk Forlag.
- Jeldtoft, Nadia Jul. 2012. "Everyday Lived Islam. Religious reconfigurations and secular sensibilities among Muslim minorities in the West." PhD, Faculty of Theology, Copenhagen University.
- Jenkins, Richard. 2002. *Foundations of Sociology: Towards a Better Understanding of the Human World*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Jenkins, Richard. 2008. *Social Identity*. London: Routledge.
- Jenkins, Richard. 2014. *At være dansk: Identitet i hverdagslivet*. København: Museum Tusulanums Forlag.
- Jensen, Anders Fogh. 2005. *Mellem ting. Foucault filosofi*. Frederiksberg: Det lille Forlag.
- Jensen, Karina Edlund. 2005. "En 'sort slyngel' bekender kulør." *Berlingske Tidende*, d. 7. februar. Jf. <http://www.b.dk/kultur/en-sort-slyngel-bekender-kuloer>, besøgt 1.4.2015.
- Jensen, Sune Qvotrup. 2007. "Fremmed, farlig og fræk. Unge mænd og etnisk/racial andenhed – mellem modstand og stilisering." PhD, School for Postgraduate Interdisciplinary Research on Interculturalism and Transnationality, Aalborg Universitet.
- Jensen, Sune Qvotrup. 2008. "8210-cent, Perker4Livet og Thug-gangsta." I *Hiphop i Skandinavien*, red. af Mads Krogh og Birgitte Stougaard Pedersen. Aarhus: Aarhus Universitetsforlag.
- Jensen, Sune Qvotrup. 2011. "Othering, identity formation and agency." *Qualitative Studies* 2 (2):63-78.
- Jensen, Sune Qvotrup, og Kirsten Hviid. 2003. "Perkerrap, ghettostøj og socialt arbejde." *Social Kritik* 89.
- Jensen, Uwe Max. 2009. "Narrehatten Henning Winther." D. 15. juli. Jf. <http://snaphanen.dk/2009/07/15/rapskole-rollemodel-truede-anmelder-med-task/>, besøgt 20.4.2015.
- Johnson, Bruce, og Martin Cloonan. 2008. *Dark Side of the Tune: Popular Music and Violence*. New York: Ashgate.
- Jöncke, Steffen, Mette Nordahl Svendsen, og Susan Reymolds Whyte. 2004. "Løsningsmodeller. Sociale teknologier som antropologisk arbejdsfelt." I *Viden om verden. En grundbog i antropologisk analyse*, red. af Kirsten Hastrup. København: Hans Reitzels Forlag.
- Karl, Kristian. 2014. "S!vas 'd.a.u.d.a.'" *Soundvenue*, d. 22. august. Jf. <http://soundvenue.com/musik/2014/08/svas-110381>, besøgt 1.4.2015.
- Kaya, Ayhan. 2002. "Aesthetics of diaspora: Contemporary minstrels in Turkish Berlin." *Journal of Ethnic and Migration Studies* 28 (1):43-62. doi: 10.1080/13691830120103921.
- Keith, Michael. 2005. *After the Cosmopolitan? Multicultural cities and the future of racism*. London: Routledge.
- Khawaja, Iram. 2007. "'Muslim allerførst'- om religiøsitet og diasporiske selvkonstruktioner." *Tidsskrift for Islamforskning Hverdagsislam* nr. 2.
- Khawaja, Iram. 2011. "Blikkene. Muslimskhedens synlighed, kropslighed og forhandling." I *Islam og muslimer i Danmark. Religion, identitet og sikkerhed efter 11. september 2001*, red. af Marianne Holm Pedersen og Mikkel Rytter. Copenhagen: Museum Tusulanums Forlag.

- Kirkegaard, Annemette. 2004. "Studiet af musik i antropologisk lys." *Jordens Folk: Etnografisk tidsskrift* 3.
- Kirkegaard, Annemette. 2005. ""Det driver af danskhed". Er der en dansk tone i populærmusikken?" I *Musik og danskhed. Fem faglige bidrag til debatten om nationalitet*, red. af Jens Henrik Koudal. København: C.A. Reitzels Forlag.
- Kirkegaard, Annemette. 2013. "Blomsterbørnene og den vilde rose: Savage Rose og rockkulturens internationale relationer." I *Rock i Danmark. Studier i populærmusik fra 1950'erne til årtusindskiftet*, red. af Morten Michelsen. Odense: Syddansk Universitetsforlag.
- Kjær, Birgitte. 2012. "Rapkomet hænger Bjarup Riis ud på YouTube." *Politiken*, d. 9. maj. Jf. <http://politiken.dk/kultur/musik/ECE1619450/rapkomet-haenger-bjarup-riis-ud-paa-youtube/>, besøgt 1.4.2015.
- Knudsen, Anne. 1988. "Når verden er anderledes. Korsikanske utroligheder." I *Feltarbejde. Oplevelse og metode i etnografien*, red. af Kirsten Hastrup and Kirsten Ramløv. København: Akademisk Forlag.
- Koefoed, Lasse, og Kirsten Simonsen. 2010. *Den fremmede', byen og nationen – om livet som etnisk minoritet*. Roskilde: Roskilde Universitetsforlag.
- Korsgaard, Ove. 2004. *Kampen om folket. Et dannelsesperspektiv på dansk historie gennem 500 år*. København: Gyldendal.
- Korsgaard, Ove. 2014. "Medborgerskab - hvad er nu det?" I *Medborgerskab - et nyt dannelsesideal?*, red. af Ove Korsgaard, Lakshmi Sigurdsson og Keld Skovmand. Frederiksberg: Religionspædagogisk Forlag.
- Krag, Helen. 2007. *Mangfoldighed, magt og minoriteter. Introduktion til minoritetsforskningens teorier*. Frederiksberg: Forlaget Samfundslitteratur.
- Krims, Adam. 2002. "Rap, Race and the 'Local', and Urban Geography in Amsterdam." I *Music, Popular Culture, Identities*, red. af R. Young Amsterdam: Rodopi.
- Krogh, Mads. 2006. ""Fair nok, vi kalder det hiphop og retfærdiggør det med en anmeldelse". Om hiphoppens diskursive konstituering som genre begreb i dansk populærmusikkritik." PhD, Institut for Æstetiske Fag, Afdeling for Musikvidenskab, Aarhus Universitet.
- Krogh, Mads. 2008. "Definitionen af en stodder. Radikale tendenser i og omkring dansk stodderrap." I *Hiphop i Skandinavien*, red. af Mads Krogh og Birgitte Stougaard Pedersen. Aarhus: Aarhus Universitetsforlag.
- Krogh, Mads, og Birgitte Stougaard Pedersen (red.). 2008. *Hiphop i Skandinavien*. Aarhus: Aarhus Universitetsforlag.
- Krogh, Mads, og Birgitte Stougaard Pedersen. 2008. "Hiphop I Skandinavien." I *Hiphop I Skandinavien*, red. af Mads Krogh og Birgitte Stougaard Pedersen. Aarhus: Aarhus Universitetsforlag.
- Kühle, Lene. 2011. "Radikalisering: ekstremisme eller vækkelse?" I *Islam og muslimer i Danmark. Religion, identitet og sikkerhed efter 11. september 2011*, red. af Marianne Holm Pedersen og Mikkel Rytter. København: Museum Tusculanums Forlag.
- Lahusen, Christian. 1996. *The Rhetoric of Moral Protest: Public Campaigns, Celebrity Endorsement and Political Mobilization*. Berlin: Walter de Gruyter.
- Landry, Donna, og Gerald MacLean. 1996. "Subaltern Talk: Interview With the Editors." I *The Spivak Reader*, red. af Donna Landry og Gerald MacLean. New York & London: Routledge.
- Larsen, Rune Engelbreth. 2009. "Truer KU Nyrup? Truer 11-årig rapper Messerschmidt?" D. 15. juli, Jf. <http://www.humanisme.dk/engelbreth09/e090715.php>, besøgt 20.4.2015.
- Larsen, Rune Engelbreth. 2012 [2001]. *Det nye højre i Danmark*. Aarhus: Forlaget Dana.

- Levinas, Emmanuel. 1979. *Totality and Infinity: An essay of Exteriority*. Haag: M. Nijhoff Publishers.
- Lipsitz, George. 1994. *Dangerous Crossroads*. London: Verso.
- Lister, Ruth. 2003. *Citizenship: Feminist Perspectives, London*. Macmillan.
- Lister, Ruth. 2007. "Why Citizenship: Where, When and How Children?" *Theoretical Inquiries in Law* 8 (2):693-718.
- Long, Litt Woon. 1992. "Om kulturpendling og kulturpendlere." I *Fellesskap til besvær? Om nyere innvandring til Norge*, red. af Litt Woon Long. Oslo: Universitetsforlaget.
- Lorimer, Francine. 2004. "Forståelse. Et socialt forhold." I *Viden om Verden. En grundbog i antropologisk analyse*, red. af Kirsten Hastrup. København: Hans Reitzels Forlag.
- Lull, James. 2000. *Media, Communication, Culture. A Global Approach*. Oxford: Blackwell Publishers Ltd.
- Lund, Simon. 2014. "S!vas fortsætter med at revolutionere dansk hip hop." *Politiken*, d. 25. august. Jf. <http://politiken.dk/kultur/musik/cd-beat/ECE2375957/svas-fortsætter-med-at-revolutionere-dansk-hip-hop/>, besøgt 1.4.2015.
- Lundberg, Dan, Krister Malm, og Owe Ronström. 2003. *Music Media Multiculture. Changing Musicscapes*. Stockholm: Svenskt visarkiv.
- Madsen, Jacob Gaarde. 2004. *Mediernes konstruktion af flygtninge- og indvandrerspørgsmålet* Aarhus: Magtudredningen.
- Mandaville, Peter. 2007. *Global Political Islam*. New York: Routledge.
- Marcus, George E. 1995. "Ethnography in/of the World System: The Emergence of Multi-Sited Ethnography." *Annual Review of Anthropology* 24:95-117.
- Marks, Jonathan. 2005. "Your body, my property: The Problem of Colonial Genetics in a Postcolonial World." I *Embedding Ethics*, red. af Lynn Meskell og Peter Pels. Oxford: Berg Publishers Ltd.
- Marshall, Thomas H. 1950. "Citizenship and Social Class." I *Citizenship and Social Class and other essays*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Maxwell, Ian. 2003. *Phat beats, dope rhymes: Hip hop down under comin' upper*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.
- Mikkelsen, Brian. 2005. "Dokumentation: Kulturminister Brian Mikkelsens tale." *Jyllands-Posten*, d. 29. september. Jf. <http://jyllands-posten.dk/kultur/ECE4769343/dokumentation-kulturminister-brian-mikkelsens-tale/>, besøgt 27.3.2015.
- Mikkelsen, Morten, og Christina Agger. 2009. "Er en rap værre end en politisk smædesang." *Kristeligt Dagblad*, d. 16. juli. Jf. <http://www.kristeligt-dagblad.dk/danmark/er-en-rap-værre-end-en-politisk-smædesang>, besøgt 20.4.2015.
- Mitchell, Tony. 2000. "Doin' damage in my native language: The use of "resistance vernaculars" in hip hop in France, Italy, and Aotearoa/New Zealand." *Popular Music and Society* 24 (3):41-54. doi: 10.1080/03007760008591775.
- Mitchell, Tony (red.). 2001. *Global Noise. Rap and Hip-Hop outside the USA*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.
- Mitchell, Tony. 2001. "Introduction." I *Global Noise. Rap and Hip-Hop outside the USA*, red. af Tony Mitchell. Middletown, CT: Wesleyan University Press.
- Mogensen, Hanne O. 2005. "Det narrative omdrejningspunkt: Introduktion." *Tidsskrift for forskning i sygdom og samfund* 1 (2):5-11.
- Moos, Leif. 2007. "Om demokratisk dannelse og sociale teknologier i folkeskolen." I *Nye sociale teknologier i folkeskolen - kampen om dannelsen*, red. af Leif Moos. Frederikshavn: Dafolo Forlag.
- Moos, Leif. 2009. "A general context for new social technologies." *Nordisk Pedagogik* 29:79-92.

- Murthy, Dhiraj. 2008. "Digital Ethnography: An Examination of the Use of New Technologies for Social Research." *Sociology* 42 (5, Special Issue on The Future of the Research Relationship):837-855.
- Myong, Lene. 2009. "Adopteret – Fortællinger om transnational og racialiseret tilblivelse." PhD, University of Aarhus.
- Mølgaard, Milla. 2009. "Skrap raptekst lukker sommerskole." *Politiken*, d. 15. juli. Jf. <http://politiken.dk/kultur/ECE752681/skrap-raptekst-lukker-sommerskole/>, besøgt 20.4.2015.
- Møller, Nynne Hein. 2014. "S!vas – Med sproget som brændstof." *Gaffa*, d. 13. januar. Jf. <http://gaffa.dk/artikel/79680>, besøgt 1.4.2015.
- Mørck, Yvonne. 1998. *Bindestregsdanskere. Fortællinger om køn, generationer og etnicitet*. Frederiksberg: Forlaget Sociologi.
- Nashashibi, Rami. 2007. "Ghetto Cosmopolitanism. Making Theory of the Margins." I *Deciphering the Global: Its Scales, Spaces and Subjects*, red. af Saskia Sassen. New York: Routledge.
- Nava, Mica. 2002. "Cosmopolitan Modernity: Everyday Imaginaries and the Register of Difference." *Theory Culture Society* 19 (1-2):81-99.
- Nielsen, Per Reinholdt. 1992. "Regnbue rap." *Gaffa* nr. 95, december. Jf. <http://www.e-pages.dk/gaffa/1992-12/19>, besøgt 1.4.2015.
- Nitzsche, Sina A., og Walter Grünzweig (red.). 2013. *Hip-Hop in Europe. Cultural Identities and Transnational Flows Transnational and Transatlantic American Studies - Vol. 13*.
- Norman, Karin. 2000. "Phoning the field: meanings of place and involvement in fieldwork 'at home'." I *Constructing the Field. Ethnographic Fieldwork in the Contemporary World*, red. af Vered Amit. London: Routledge.
- Nye, J. S. 2008. "Public Diplomacy and Soft Power." *The ANNALS of the American Academy of Political and Social Science* 616 (1):94-109. doi: 10.1177/0002716207311699.
- Olwig, Karen Fog. 2008. "Integration mellem forestillede og glemte fællesskaber: Tilfældet Danmark." *Norsk Antropologisk Tidsskrift* 19 (4):233-242.
- Olwig, Karen Fog. 1997. "Cultural Sites: Sustaining a Home in a Deterritorialized World." I *Siting Cultures: The Shifting Anthropological Object*, red. af Karen Fog Olwig og Kirsten Hastrup, 17-38. London: Routledge.
- Olwig, Karen Fog, og Karsten Pærregaard. 2010. "Integration. Antropologiske perspektiver." I *Integration. Antropologiske perspektiver*, red. af Karen Fog Olwig og Karsten Pærregaard. Copenhagen: Museum Tusculanums Forlag.
- Omar, Tarek. 2014. "Rapper: Ghettoerne har altid været samfundets losseplads." *Politiken*, d. 1. marts. Jf. <http://politiken.dk/debat/ECE2222828/rapper-ghettoerne-har-altid-vaeret-samfundets-losseplads/>, besøgt 2.4.2015.
- Ong, Aihwa. 1996. "Cultural Citizenship as Subject-Making: Immigrants Negotiate Racial and Cultural Boundaries in the United States." *Current Anthropology* 37
- Osumare, Halifu. 2007. *The Africanist aesthetic in global hip-hop: Power moves*. New York: Palgrave Macmillan.
- Otte, Andreas. 2014. "Popular music from Greenland. Globalization, nationalism and performance of place." PhD, Department of Cross-Cultural and Regional Studies Minority Studies Sections, University of Copenhagen.
- Pedersen, Birgitte Stougaard. 2006. "Hiphop og kærlighed? Den romantiske kærligheds vilkår i aktuelle danske rap-tekster." Jf. **Fejl! Linkreferencen er ugyldig.**, besøgt d. 30.4.2015.
- Pedersen, Birgitte Stougaard. 2008. "Total global. En undersøgelse af sprogspil i dansk rap med stedet som markør." I *Hiphop i Skandinavien*, red. af Mads Krogh og Birgitte Stougaard Pedersen. Aarhus: Aarhus Universitetsforlag.

- Pedersen, Niels. 2005. "Man skal tænke sig om." *Jyllands-Posten*, d. 25. april. Jf. <http://jyllands-posten.dk/kultur/ECE3815497/man-skal-taenke-sig-om/>, besøgt 1.4.2015.
- Pennycook, Alastair, og Tony Mitchell. 2009. "Hip Hop as Dusty Foot Philosophy: Engaging Locality." I *Global Linguistic Flows. Hip Hop Cultures, Youth Identities, and the Politics of Language*, red. af H. Samy Alim, Awad Ibrahim og Alastair Pennycook. London: Routledge.
- Perry, Imani. 2004. *Prophets of the Hood: Poletics and Poetics in Hip Hop*. Durham/London: Duke University Press.
- Perry, Marc D. 2008. "Global Black Self-Fashionings: Hip Hop as Diasporic Space." *Identities: Global Studies in Culture and Power* 15 (6):635-664.
- Persaud, E. Jerry 2011. "The Signature of Hip Hop: A Sociological Perspective." *International Journal of Criminology and Sociological Theory* 4 (1):626-647.
- Petchauer, E. 2009. "Framing and Reviewing Hip-Hop Educational Research." *Review of Educational Research* 79 (2):946-978. doi: 10.3102/0034654308330967.
- Porfilio, Brad J., og Michael J. Viola (red.). 2012. *Hip-Hop(e): The Cultural Practice and Critical Pedagogy of International Hip-Hop*. New York: Peter Lang.
- Porfilio, Brad J., og Michael J. Viola. 2012. "Introduction: Hip-Hop(e): The Cultural Practice and Critical Pedagogy of International Hip-Hop." I *Hip-Hop(e): The Cultural Practice and Critical Pedagogy of International Hip-Hop*, red. af Brad J. Porfilio og Michael J. Viola. New York: Peter Lang.
- Potter, R A. 1995. *Spectacular Vernacular: Hip-Hop and the Politics of Postmodernism*. New York: State University of New York Press.
- Pred, A. 2000. *Even in Sweden: Racisms, Racialized Spaces, and the Popular Geographical Imagination*. London: University of California Press.
- Quist, Pia. 2008. "Sociolinguistic approaches to multiethnolect: Language variety and stylistic practice." *International Journal of Bilingualism* 12 (1&2):43-61.
- Qvortrup, Lars. 2005. "Kanon er kulturkamp." *Information*, d. 1. oktober. Jf. <http://www.information.dk/113099>, besøgt 27.3.2015.
- Rachlin, Michael. 2010. "Virkeligheden som Mujaffa-spil." *Jyllands-Posten*, d. 26. oktober. Jf. <http://jyllands-posten.dk/indland/kbh/ECE3301099/virkeligheden-som-mujaffa-spil/>, besøgt 30.4.2015.
- Radano, Ronald. 2003. *Lying up a Nation. Race and Black Music*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Rafn, Jeppe. 2009. "Århus Kommune lukker rapskole i Viby." *Aarhus Lokaltavis*, d. 14. juli. Jf. <http://aarhus.lokalavisen.dk/aarhus-kommune-lukker-rapskole-i-viby-/20090714/artikler/788878990/1447>, besøgt 20.4.2015.
- Riessman, Catherine Kohler. 1993. *Narrative Analysis*. Newbury Park: Sage Publications.
- Riggins, Stephen Harold. 1997. "The Rhetoric of Othering." I *The Language and Politics of Exclusion. Others in Discourse*, red. af Stephen Harold Riggins. New York: Sage Publications.
- Ringsager, Kristine. 2009. "Når musikken spiller op. En sag om forholdet mellem musik, agens og censur i Tyrkiet empirisk baseret på et musikantnologisk feltarbejde." Speciale, Institut for Kunst og Kulturvidenskab, Københavns Universitet.
- Ringsager, Kristine. 2013. "'I Wanna Be a Dark-Skinned Pork Roast' – and other stories about how 'dark' Danish rappers negotiate otherness in their marketing and music productions." *CyberOrient* 7, Iss. 2, 2013 (2).

- Ringsager, Kristine. 2015. "“It Ain’t Shit About the Music!” Discussions on Freedom of Expression in Relation to Rap Music in Social Work.” *Danish Musicology Online* Special edition (Researching Music Censorship).
- Ringsager, Kristine. Under udgivelse. "Danmark som vi kender det. Forhandlinger af medborgerskab og andethed i rap og hiphopmusik." I *Perspektiver på dansk populærmusikkultur efter 2000*, red. af Mads Krogh og Henrik Marstal. Odense: Syddansk Universitetsforlag.
- Roar, Niklas. 2009. "Ataf: Min hudfarve har konsekvenser." *Ekstra Bladet*, d. 22. maj. Jf. <http://ekstrabladet.dk/musik/dkmusiknyt/article4273665.ece>, besøgt 1.4.2015.
- Robertson, Roland. 1995. "Glocalization: Time-space and homogeneity-heterogeneity." I *Global Modernities*, red. af Mike Featherstone, Scott Lash og Roland Robertson. London: SAGE.
- Rose, N., P. O'Malley, og M. Valverde. 2006. "Governmentality." *Annual Review of Law and Social Science* 2 (1):83-104.
- Rose, Nikolas. 1996. "Identity, Genealogy, History." I *Questions of Cultural Identity*, red. af Stuart Hall og Paul du Gay. London: SAGE Publications.
- Rose, Nikolas. 1998. *Inventing Ourselves. Psychology, Power and Personhood*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rose, Nikolas. 2010. "Psykiatri uden grænser? De psykiatriske diagnosers ekspanderende domæne." I *Det diagnosticerede liv - sygdom uden grænser*, red. af Svend Brinkmann. Aarhus: Forlaget Klim.
- Rose, Tricia. 1994. *Black Noise. Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.
- Rose, Tricia. 2008. *The Hip Hop Wars. What We Talk About When We Talk About Hip Hop - and Why It Matters*. New York: Basic Civitas Books.
- Rubow, Cecilie. 2003. "Samtalen. Interviewet som deltagerobservation." I *Ind i Verden. En grundbog i antropologisk metode*, red. af Kirsten Hastrup. København: Hans Reitzels Forlag.
- Rytter, Mikkel, og Marianne Holm Pedersen. 2011. "Islam og muslimer i Danmark. Udviklinger efter den 11. september 2001." I *Islam og muslimer i Danmark. Religion, identitet og sikkerhed efter 11. september 2001*, red. af Marianne Holm Pedersen og Mikkel Rytter. Copenhagen: Museum Tusculanums Forlag.
- Rytter, Mikkel, og Marianne Holm Pedersen. 2013. "A decade of suspicion: Islam and Muslims in Denmark after 9/11." *Ethnic and Racial Studies* 37 (13):2303-2321. doi: 10.1080/01419870.2013.821148.
- Røgilds, Flemming. 1988. *Rytme. Racisme & Nye Rødder*. København: Politisk Revy.
- Røgilds, Flemming. 2001. "Om etniske minoritetsunge, nyracisme og andre former for racisme." *Socialpolitik* 4 (Nyracismen – en alvorlig udfordring for demokratiet. Socialpolitik):5-10.
- Røgilds, Mette, Charlotte Ingvarsen, og Sara Malou Strandvad. 2004. "Booty in ya face." *Social Kritik* 92.
- Sade-Beck, Liav. 2004. *International Journal of Qualitative Methods* 3 (2):45-51.
- Said, Edward 2003 [1978]. *Orientalism*. London: Penguin Group.
- Sassen, Saskia. 2000. "The Need to Distinguish Denationalized and Postnational." *Indiana Journal of Global Legal Studies* 7 (2):575-584.
- Sassen, Saskia. 2002. "Towards Post-National and Denationalized Citizenship." I *Handbook of Citizenship Studies*, red. af Engin F. Isin og Bryan S. Turner. London: SAGE Publications.
- Sassen, Saskia. 2004. "Local Actors in Global Politics." *Current Sociology* 52 (4):649-670. doi: 10.1177/0011392104043495.

- Sassen, Saskia. 2005. "The repositioning of citizenship and alienage: Emergent subjects and spaces for politics." *Globalizations* 2 (1):79-94. doi: 10.1080/14747730500085114.
- Scheelsbeck, Mia Qvist. 2009. "Massiv debat om truende raptekst." *Jyllands-Posten*, d. 15. juli. Jf. <http://jyllands-posten.dk/aarhus/ECE4465273/Massiv+debat+om+truende+raptekst/>, besøgt 20.4.2015
- Schmidt, Garbi. 2005. "The Transnational Umma - Myth or Reality?. Examples from the Western Diasporas." *The Muslim World* 95 (4):575-586.
- Schwartz, Jonathan. 2002. "Introduktion." I *Medborgerskabets mange stemmer*, red. af Jonathan Schwartz. Aarhus: Magtudredningen.
- Sernhede, Ove. 1996. "Det fremmede - fascination og rædsel." *Social Kritik* 45/46.
- Sernhede, Ove. 2002. *AlienNation is my Nation. Hiphop och unga mäns utanförskap i Det Nya Sverige*. Stockholm: Ordfront förlag.
- Sernhede, Ove. 2007. "Microphone Prophets and Schooling Outside School: The Global Tribe of Hip Hop and Immigrant Youth in 'The New Sweden'." I *Education in Multicultural Societies: Turkish and Swedish Perspectives*, red. af Marie Carlson, Annika Rabo og Fatma Gök. Sverige: Swedish Research Institute in Istanbul.
- Shank, Barry. 1994. *Dissonant identities - The Rock'n'Roll scene in Austin, Texas*. Hannover: Wesleyan University Press.
- Siim, Birte. 2007. "The Challenge of Recognizing Diversity from the Perspective of Gender Equality: Dilemmas in Danish Citizenship." *Critical Review of International Social and Political Philosophy* 10 (4):491-511.
- Siim, Birte, og Ann-Dorte Christensen. 2010. "Citizenship and Politics of Belonging – Inclusionary and Exclusionary Framings of Gender and Ethnicity." *Kvinder, køn og forskning* 2-3.
- Sinatti, Giulia. 2006. "Diasporic Cosmopolitanism and Conservative Translocalism: Narratives of Nation Among Senegalese Migrants in Italy." *Studies in Ethnicity and Nationalism* 6 (3):30-50.
- Skyum-Nielsen, Rune. 2006. *Nr. 1 - Dansk hiphopkultur siden 1983*. København: Informations Forlag.
- Solomon, Thomas J. 2005. ""Listening to Istanbul": Imagining place in Turkish Rap Music." *Studia Musicologica Norvegica* 31:46-67.
- Soysal, Yasemin. N. 1997. "Changing Parameters of Citizenship and Claims-making: Organized Islam in European Public Spheres." *Theory and Society* 26 (Special issue on recasting citizenship):509-27.
- Soysal, Yasemin N. 2012a. "Citizenship, immigration, and the European social project: rights and obligations of individuality." *British Journal of Sociology* 63 (1):1-21. doi: 10.1111/j.1468-4446.2011.01404.x.
- Soysal, Yasemin N. 2012b. "Post-national Citizenship: Rights and Obligations of Individuality." I *The Wiley-Blackwell Companion to Political Sociology*, red. af Edwin Amenta, Kate Nash og Alan Scott. Oxford: Blackwell Publishing Ltd.
- Soysal, Yasemin N. 1994. *Limits of Citizenship: Migrants and Postnational Membership in Europe*. Chicago: University of Chicago Press.
- Spady, James G., H. Samy Alim, og Samir Meghelli (red.). 2006. *The global cipa: Hip Hop culture and consciousness*. Philadelphia: Black History Museum Press.
- Spence, Lester K. 2011. *Stare in the Darkness. The Limits of Hip-Hop and Black Politics*. Minnesota & London: University of Minnesota Press.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. 1985. "The Rani of Sirmur: an essay in reading the archives." *History and Theory* 24 (3):247-272.

- Spivak, Gayatri Chakravorty. 1988. "Can the Subaltern Speak?" I *Marxism and the Interpretation of Culture*, red. af C. Nelson og L. Grossberg. Chicago: University of Illinois Press.
- Spradley, James P. 1980. *Participant Observation*. New York: Holt, Rinehart and Winston.
- Stage, Carsten. 2011. *Tegningekrisen - som mediebegivenhed og danskhedskamp*. Aarhus: Aarhus Universitetsforlag.
- Staunæs, Dorthe. 2004. *Køn, etnicitet og skoleliv*. Frederiksberg: Forlaget Samfundslitteratur.
- Stokes, Martin. 1994. "Introduction: Ethnicity, Identity and Music." I *Ethnicity, Identity and Music*, red. af Martin Stokes. Oxford: Berg Publishers.
- Stokes, Martin. 2004. "Music and the Global Order." *Annual Review of Anthropology* 33 47-72.
- Stokes, Martin. 2007. "On Musical Cosmopolitanism." *The Macalester International Roundtable 2007. Paper 3*.
- Stolcke, Verena. 1995. "Talking Culture: New Boundaries, New Rhetorics of Exclusion in Europe." *Current Anthropology* 36 (1):1-24.
- Straw, Will. 1991. "Systems of Articulation, Logics of Change: Communities and Scenes in Popular Music." *Cultural Studies* 5 (3):368-388.
- Straw, Will. 2002. "Scenes and Sensibilities." *Public* 22/23:245-257.
- Straw, Will. 2004. "Cultural Scenes." *Loisir et société / Society and Leisure* 27 (2):411-422
- Street, John. 2012. *Music and Politics*. Cambridge: Polity Press.
- Stæhr, Andreas. 2010. "Rappen reddede os" - et studie af senmoderne storbydrenges identitetsarbejde i fritids- og skolemiljøer. Vol. 54, *Københavnstudier i tosprogethed*. København: Københavns Universitet, Humanistisk Fakultet.
- Stæhr, Andreas, og Lian Malai Madsen. 2014. "Standard language in urban rap – Social media, linguistic practice and ethnographic context." *Tilburg Papers in Culture Studies, Paper 94*. Tilburg: Tilburg University.
- Svendsen, Bente Ailin. 2014. "Kebabnorskdebatten. En språkideologisk forhandling om sosial identitet." *Tidsskrift for ungdomsforskning* 14 (1):33-62.
- Söderman, Johan. 2007. "Rap(p) i käftan. Hip-hopmusikers konstnärliga och pedagogiska strategier." PhD, Musikhögskolan i Malmö.
- Söderman, Johan. 2011. "'Folkbildning' through hip-hop: how the ideals of three rappers parallel a Scandinavian educational tradition." *Music Education Research* 13 (2):211-225. doi: 10.1080/14613808.2011.577929.
- Söderman, Johan, og Ove Sernhede. 2010. *Planet Hip-hop: om hip-hop som folkbildning och social mobilisering*. Solna: Liber.
- Sørensen, Marta. 2009. "Rappere vil provokere hinanden – ikke offentligheden." *Information*, d. 17. juli. Jf. <http://www.information.dk/197858>, besøgt 20.4.2015.
- Tang, Patricia. 2012. "The Rapper as Modern Griot. Reclaiming Ancient Traditions." I *Hip Hop Africa. New African Music in a Globalizing World*, red. af Eric Charry. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- Tjørnhøj-Thomsen, Tine, og Helle Ploug Hansen. 2009. "Overskridelsens etik. Erfaring, analyse og repræsentation." I *Mellem mennesker. En grundbog i antropologisk forskningsetik*, red. af Kirsten Hastrup. København: Hans Reitzels Forlag.
- Toop, David. 2000 [1984]. *Rap Attack, No. 3. African Rap to Global Hip Hop*. London: Serpent's Tail.
- Toynbee, Jason, og Byron Dueck. 2011. *Migrating Music, Migrating Music*. New York: Routledge.
- Turino, Thomas. 2008. *Music as Social Life. The Politics of Participation*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Turner, Victor W. 1967. *The Forest of Symbols: Aspects of Ndembu Ritual*. New York: Cornell University Press.

- Vitus, Kathrine. 2013. *Pædagoger og perkere. Etniske minoritetsbørn i det sociale system*. Aarhus: Aarhus Universitetsforlag.
- Wallevik, Katrine. 2005. "“VI ER DANSKHEDEN”. Klangflader og kulturforbrug i modtagelsen af Outlandish’ Outland’s Official.” *Speciale*, Musikvidenskabeligt Institut, Københavns Universitet.
- Werbner, Pnina. 2006. "Vernacular Cosmopolitanism." *Theory, Culture & Society* 23 (2-3):496-498.
- Werbner, Pnina. 2008. "Introduction: Towards a New Cosmopolitan Anthropology." I *Anthropology and the New Cosmopolitanism : Rooted, Feminist and Vernacular Perspectives*, red. af Pnina Werbner. Berg Publishers.
- Wikan, Unni. 1995. *Mot en norsk underklasse* Oslo: Gyldendal.
- Wikan, Unni. 2002. *Generous Betrayal* Chicago: University of Chicago Press.
- Wren, Karen. 2001. "Cultural racism: something rotten in the state of Denmark?" *Social and Cultural Geography* 2 (2):141-162.
- Yúdice, George. 2003. *The Expediency of Culture: Uses of Culture in the Global Era* Durham: Duke University.
- Yuval-Davis, Nira 2006. "Intersectionality and Feminist Politics." *European Journal of Women's Studies* 13 (3):193-209. doi: 10.1177/1350506806065752.
- Yuval-Davis, Nira. 2011. *The Politics of Belonging. Intersectional Contestations*. London: Sage Publications.
- Aasheim, S. 1995. "“Kebab-norsk”: Framandspråkleg påverknad på ungdomsspråket i Oslo.” Hovedoppgave i nordisk språk, Oslo Universitet.

Bilag 1: Oversigt over hovedsamtalepartnere

Ahmad (alias Dirty A)

Født ca. 1992 i Danmark af palæstinensiske forældre fra Libanon. Født og opvokset på Nørrebro. Deltog i BazarMusicShop, mens jeg var ansat som sanglærer, hvor han var en del af gruppen Flæk-
kers Crew.

Ali (alias Ali Sufi)

Født i 1981 i Iran, opvokset i Irak indtil han som 9-årig kom til Danmark. Bosat først i Aarhus, men flyttede til København i 2002. Rapper, rapcoach, manager, pladeselskabsmand, debattør og uddannet cand.scient.adm. fra Roskilde Universitet. Stifter af bl.a. det sociale projekt og rapgruppen Rap Moves, medieplatformen Sorte Får Medier (sammen med produceren Esat Ünal (alias Elegal Jointz)) og pladeselskabet Grounded (sammen med Kewan).

Amir

Født i 1979 af pakistanske forældre. Producer og stifter af BazarMusicShop, som var det sociale projekt, hvor jeg var ansat som sanglærer i foråret 2009. Uddannet fra Danmarks Tekniske Universitet.

Asem

I starten af 30'erne. Født i Libanon af palæstinensiske forældre og kom til Danmark som 3-årig. Bosat i Vollsmose, Odense. Rapper, rapcoach og arbejder på en lokal ungdomsskole, hvor han driver et studie. B.A. i International Business Communication in Arabic and Communication fra Syddansk Universitet. Rappede tidligere under navnet Razor the Don.

Ataf (også kendt under navnet Ataf Khawaja og tidligere Sorte Slyngel)

Født i 1974 i Vanløse, København, af pakistanske forældre. Har været aktiv som rapper siden start-1990'erne. Tidligere kendt under navnet Den Sorte Slyngel, hvor han sammen med bl.a. rapper og skuespiller Ali Kazim var en del af gruppen Kidnap.

Babak (alias Vakili)

Født i 1986 på Nørrebro, København, hvor han stadig bor. Hans forældre er fra Iran. Var tilknyttet BazarMusicShop, da jeg var ansat som sanglærer i 2009. Uddannet i samfundsvidenskab fra Københavns Universitet.

Birgitte

Socialarbejder og stifter af værestedet Club Fair i Høje Taastrup, der i en periode indgik samarbejde med Rap Moves.

Deniz

I midten af 20'erne, født i Danmark af kurdiske forældre fra Tyrkiet. Uddannet fra Copenhagen Business School i 2014. Rapper i gruppen Moscow Streetkids og rapcoach på det sociale projekt Rapolitics.

Erkan

Omkring 30 år, født i Danmark af tyrkiske forældre. Uddannet lærer med bl.a. musik som linjefag. Tidligere aktiv rapper og rapcoach på Rap Moves, da det var tilknyttet Club Fair. Nu ansat på Ishøj Ungdomsskole, hvor han bl.a. underviser i rap.

Faraz

I starten af 20'erne. Født i Iran, men kom til Danmark, da han var 3 måneder. Bosat i Aarhus.

Henrik Daldorph

Administrerende direktør for Sony Music Danmark, der bl.a. har signet Imran og indgået et samarbejde med Ali og Kewan om Grounded, der er et sublabel til Sony Music. Henrik Daldorph 'opdagede' og signede ligeledes Outlandish.

Imran (alias Amro)

Født i 1987 i USA. Hans far er iraker og hans mor er inder. Kom til Danmark som 2-årig. Opvokset i Høje Taastrup og på Nørrebro, København, hvor han stadig bor. Rapper, medejer af et firma sammen med sin far, studerer Applied Economics and Finance på Copenhagen Business School. Efter

mange år på undergrundsscenen under hans rigtige navn Imran skiftede han i 2011 over til at rappe under navnet Amro. Signet til Sony Music.

Joseph

I starten af 30'erne. Født i Danmark, hans mor er lyserød dansker og hans far er fra Cameroun. Uddannet pædagog og stifter af og rapcoach i det nu afsluttede sociale rapprojekt Ghetto Gourmet.

Kewan

Født i 1992 af kurdiske forældre fra Irak. Producer og medstifter af Grounded sammen med Ali og producer for adskillige rappere og sangere i musikbranchen. Optræder også ofte som pianist og cellist.

Majid

Har studeret International Marketing Management på CBS, og er manager for bl.a. Sivas, Imran (alias Amro) og Young.

Marwan

Født i 1980 i Libanon af palæstinensiske forældre. Kom til Danmark som 10-årig. Bosat i Aarhus V. Del af rapkollektivet Pimp-a-lot og tidligere kendt under navnet Statsløs Palæstinenser.

Murad (alias Ethanol)

Født i Irak af kurdiske forældre i 1993, kom til Danmark, da han var ca. 6-8 måneder. Rapper fra København.

Pelle

Rapcoach tilknyttet Rapolitics.

Peyman

Født i 1990 af iranske forældre, bosat i Aarhus V. Og

Ramin (alias Ramin Royal)

Født i 1983 i Iran, kom til Danmark i 1988. Opvokset i Odense, men sidenhen flyttet til København. Har tidligere rappet med Sivas i gruppen The Pimpsons. Var en del af Ny Vest Familien sammen med bl.a. Ali Sufi, Kewan, Young og Afshin.

Reza

Først i 30'erne, producer og standup-komiker. Producerer fast for Sivas, men har også lavet beats til bl.a. Imran.

Tobias Cadin Borup

Hiphopekspert og ved at færdiggøre sin uddannelse på Danmarks Pædagogiske Universitet. Stifter af hiphop-bloggen Spol Op!, der bl.a. samarbejder med Sorte Får Medier. Udgiver af album-serien *Ordet på gaden* og direktør for pladeselskabet Ordet på gaden, et sublabel under ArtPeople. Sammen med Ali Sufi forfatter til bogen *Gade/Dansk Ordbog – en håndbog i ghettodansk* (2014).

Zaki

Født i 1979 i Danmark. Hans far er egypter, hans mor er lyserød dansker. Rapper, sanger, musiker, skuespiller og manuskriptforfatter med fast tilknytning til Det Kongelige Teater.

Bilag 2: Oversigt over rap og hiphop-baserede projekter

BazarMusicShop

BazarMusicShop på Ydre Nørrebro startede omkring 2006, hvor produceren Amir i samarbejde med Københavns Kommune og rapgruppen Outlandish lagde de første grundsten til projektet. BazarMusicShop samarbejdede også med Sjakket, et socialt fristed for udsatte unge, placeret på Ydre Nørrebro, der allerede i 2002 udgav rap-kompilationsalbummet *Ghetto Noise*, som blev fulgt op af *Ghetto Noise vol. 2* i 2005. BazarMusicShop havde til huse i egne lokaler i en ombygget lejlighed og var oprindeligt ikke tænkt som et rapprojekt men et musikprojekt i bredere forstand. I starten af projektets levetid blev der derfor også udbudt undervisning i musikteori og sang, men disse aktiviteter stoppede, da der ikke var efterspørgsel på dem blandt de unge deltagere. BazarMusicShop udgav tre kompilationsalbum, *Hits from the Bronx, vol.1-3*. BazarMusicShop var i udgangspunktet et tidsbegrænset projekt og lukkede ned i 2012.

Rap Moves

Rap Moves blev grundlagt af rapperen Ali Sufi i 2006. Projektet udsprang af hans daværende politisk aktive rapgruppe Rap Movement, der siden 2003 havde været platformen for hans musik – først som et transnationalt samarbejde med iranske eksilrappere i Holland og sidenhen også en dansk funderet afdeling sammen med rapperen U.G. (Utku Güzel). Rap Moves startede som et socialt projekt (sammen med sangeren og skuespilleren Afshin), der med Alis ord, stilede mod at ”motivere folk, unge som har lyst til at arbejde med musik, til at komme ind i et struktureret forløb og bruge den struktur til at have noget afsmittende effekt på deres hverdag” (Samtale 21.12.2010). Rap Moves blev siden også til en platform for andre former for musikalsk arbejde, der både involverede socialarbejde, pladeselskab og rapgruppen.

Rap Moves var ikke tilknyttet en bestemt lokalitet, men indgik længerevarende samarbejder med forskellige andre sociale projekter, som fx værestedet Club Fair for udsatte unge i Høje Taastrup,

drevet af socialarbejderen Birgitte, hvor jeg havde min faste gang i en længere periode. Foruden Ali og Afshin arbejdede også rapcoachen Erkan på Cafe Fair. Flere af de unge rappere jeg stiftede bekendtskab med på Club Fair var også tilknyttet Ghetto Gourmet. Club Fair lukkede omkring 2013, og Rap Moves lukkede ned i 2014.

Ghetto Gourmet

Ghetto Gourmet, der var lokaliseret på Amager, blev stiftet af rapperen Joseph omkring 2006/2007 og fungerede både som et socialt projekt og som et pladeselskab, der udgav kompilationsalbum med deltagernes numre. Disse album blev bl.a. distribueret via den landsdækkende butikskæde Tiger. En del af aktiviteterne gik under navnet Rap Akademiet, der var et tilbud om holdundervisning i rap. Ghetto Gourmet lukkede i 2013.

Andre lokale projekter

Foruden disse projekter i Københavnsområdet har jeg flere gange besøgt rapperen Asem, der underviser i rap og driver et studie knyttet til en lokal ungdomsskole i Vollsmose-området i Odense. Sammen med socialarbejderen Camilla, var han også en del af projektet Rappinget, der i sommeren 2010 fungerede som en rap-sommerskole for unge, hvor også bl.a. Ali Sufi var projektansat.

I Aarhus har jeg haft kontakt til rapperen og rapcoachen Mark Merek, der driver et studie i Aarhus V. Foruden Mark Mereks studie er der i Aarhus V i løbet af 2000-tallet blevet etableret en række lokalt baserede studier, blandt andet ført an af flere personer fra det førnævnte Pimp-a-lot-crew og rapperen Henning Winther (Kong Winther), som jeg i starten af min feltforskning havde kontakt til. På initiativ af Det Boligsociale Fællessekretariat i Aarhus, som med midler fra boligforeningerne, Aarhus Kommune og Landsbyggefonden iværksatte en ekstraordinær indsats i de udsatte områder i Aarhus i perioden 2007-2012, søsattes i 2007 8210 Rap Dance Center som et boligsocialt initiativ. Det første initiativer var en række rapskoler i områderne Rosenhøj, Bispehaven, Herredsvang og Toveshøj/Gjellerup, hvor professionelle rappere underviste unge mellem 10 og 16 i at skrive tekster, rappe, optræde og indspille. 8210 Rap Dance Center blev senere omdøbt til Rap Akademiet og et nu en del af kulturskolen Get2Play.

Rapolitics

Udover disse lokalt forankrede projekter er også landsdækkende eller større foreninger, der arbejder med rap, medborgerskab og mangfoldighed, skudt frem. I 2009 startede foreningen Rapolitics deres arbejde med rap, empowerment og demokrati både i Danmark og i udlandet, hvor Rapolitics fx har lavet samarbejdsaftaler med rappere i bl.a. Mellemøsten, Afrika og Sydamerika om etableringen af

rap-camps, hvor der igennem et kreativt og konstruktivt fokus på urbane kunstneriske udtryk – ikke mindst rapmusik – skabes opmærksomhed på raptivisme, kommunikation og demokrati. Foruden projekter i udlandet har Rapolitics også en række programmer i Danmark, både i gymnasie- og folkeskoleregi og som fritids- og ferietilbud til unge. Flere af de rap coaches, jeg har været i kontakt med, har været eller er ansat af Rapolitics, og har således også fulgt den specifikke rapcoach-uddannelse, som man skal tage for at blive en del af Rapolitics rapcoach-korps.

Rapkings

Endelig skal nævnes den årligt tilbagevendende ungdomskonkurrence Rapkings, hvor unge rappere fra hele Danmark med deres egne numre konkurrerer om at blive årets Rapking. Konkurrencen startede i 2009 på initiativ af rapperen Adonis Gomez, fra rapgruppen KNA Connected, i samarbejde med Københavns Kommune og forskellige af landets ungdomsskoler. Efter en række indledende runder afholdt lokalt rundt omkring i hele Danmark, afsluttes konkurrencen altid med en stor finale i Københavns DGI-by, hvor kåringen af årets Rapking finder sted. Mange af de rappere, jeg har færdedes i blandt i min feltforskning har været dommere i en Rapkings-konkurrence, hvor også lyserøde rappere som Per Vers og Pede B har fungeret som dommere. Selvom det ikke kun er rappere, der deltager i sociale projekter, som medvirker i konkurrencen, skaber den for de respektive projekter et mål at arbejde hen imod, ligesom den synes at skabe en form for translokalt netværk af unge teenager rappere.

Resumé

Afhandlingen *RAP, RETTIGHEDER, RESPEKT. En musikalsk antropologi om medborgerskab, kosmopolitisme og brune rappere i Danmark* præsenterer et indblik i en diasporisk, postetnisk rapscene i Danmark. Afhandlingens primære fokus er fremstillingen af fortællinger indhentet gennem empirisk feltforskning blandt rappere med synlig minoritetsbaggrund. Dette materiale kontekstualiseres og diskuteres ud fra et bredt udvalg af litteraturer, som belyser de makro-strukturelle vilkår, der påvirker dagligdagen for deltagerne i rapscenen.

De væsentligste fokuspunkter i diskussionen er de erfaringer af andethed, der dannes på baggrund af et nationalt identifikationsrum, som står i delvis modsætning til det postetniske, transnationale og diasporiske identifikationsrum, som hiphopkulturen og rapscenen udgør. Fra dette udgangspunkt i et postkolonialistisk tankesæt breddes diskussionen ud til at omfatte emner som globalisering, lokalisering og glocalisering i relation til rap- og hiphopkulturer mere generelt – særligt med fokus på den danske scene, som der også gives en fyldig historisk gennemgang af.

Den rapscene, der diskuteres, spænder fra et undergrundsmiljø over en kommerciel musikbranche til arbejdet med rapmusik i den medborgerskabs- og integrationsorienterede offentlige sektor. Afhandlingen viser, hvordan rapperne benytter den musik, de producerer, til at udtrykke ønsker og krav om rettigheder og respekt i spændingsfeltet mellem minoritets- og majoritetsprocesser. I forlængelse heraf belyser afhandlingen spændingen mellem, at rappernes synlige andethed både sætter begrænsninger og giver muligheder, ligesom det også diskuteres hvordan rapperne både fastholdes i og kan kapitalisere på deres synlige andethed.

Endvidere behandler afhandlingen spørgsmål om sammenhængene mellem musik, politik og identitet, ud fra en diskussion af, hvordan rappere på forskellige måder aktiverer rap som en kosmopolitisk ressource til at skabe social forandring. Denne diskussion indebærer også en refleksion af, hvordan disse forandringstiltag finder sted som en konstant forhandling af social *empowerment* –

illustreret gennem ideer om rapmusiks formålstjenlighed i socialt arbejde – og en kommerciel stereotypificering, der hele tiden udfordrer ideerne om rapmusiks emancipatoriske potentiale.

Abstract

This thesis titled *RAP, RIGHTS, RESPECT. A Musical Anthropology of Citizenship, Cosmopolitanism and Brown Rappers in Denmark* presents an insight into a diasporic, post-ethnic rap scene in Denmark. The primary focus of the thesis is the presentation of narratives collected in empirical fieldwork among visible minority rappers. This empirical material is discussed and contextualized by a broad selection of literatures that elucidate the macro-structural conditions affecting the everyday of the rappers.

The key issues in this discussion are the experiences of otherness, which come into figure on a background of national identifications that are partly in opposition to the post-ethnic, transnational and diasporic space of identification, offered by hip hop culture and the rap scene. From this post-colonial outset, the discussion is expanded to ideas of globalization, localization and glocalization related to rap and hip hop cultures in a more general sense, with a special focus on the Danish scene, which is presented in a comprehensive historical review.

The underground milieu, the music industry, and the part of the public social service sector working with rap music as a means to advance citizenship and integration, are all part of the rap scene under scrutiny. The thesis shows how the rappers use their music to express hopes and wishes about rights and respect at the intersection of minority and majority processes. In continuation, the tensions between the limitations and opportunities caused by the rappers' visible otherness are discussed, as are also the implication that they are both fixated by this otherness as well as they are able to capitalize on it.

Further, the thesis addresses questions connecting music, politics and identity in a discussion of the different ways in which rappers activate rap as a cosmopolitan resource for social change. This discussion also entails a reflection on how these initiatives for change take place as a constant negotiation of social empowerment – as illustrated by the ideas of the expediency of rap music in social

work – and the commercial stereotyping that is ever challenging the ideas of the emancipatory potential of rap music.